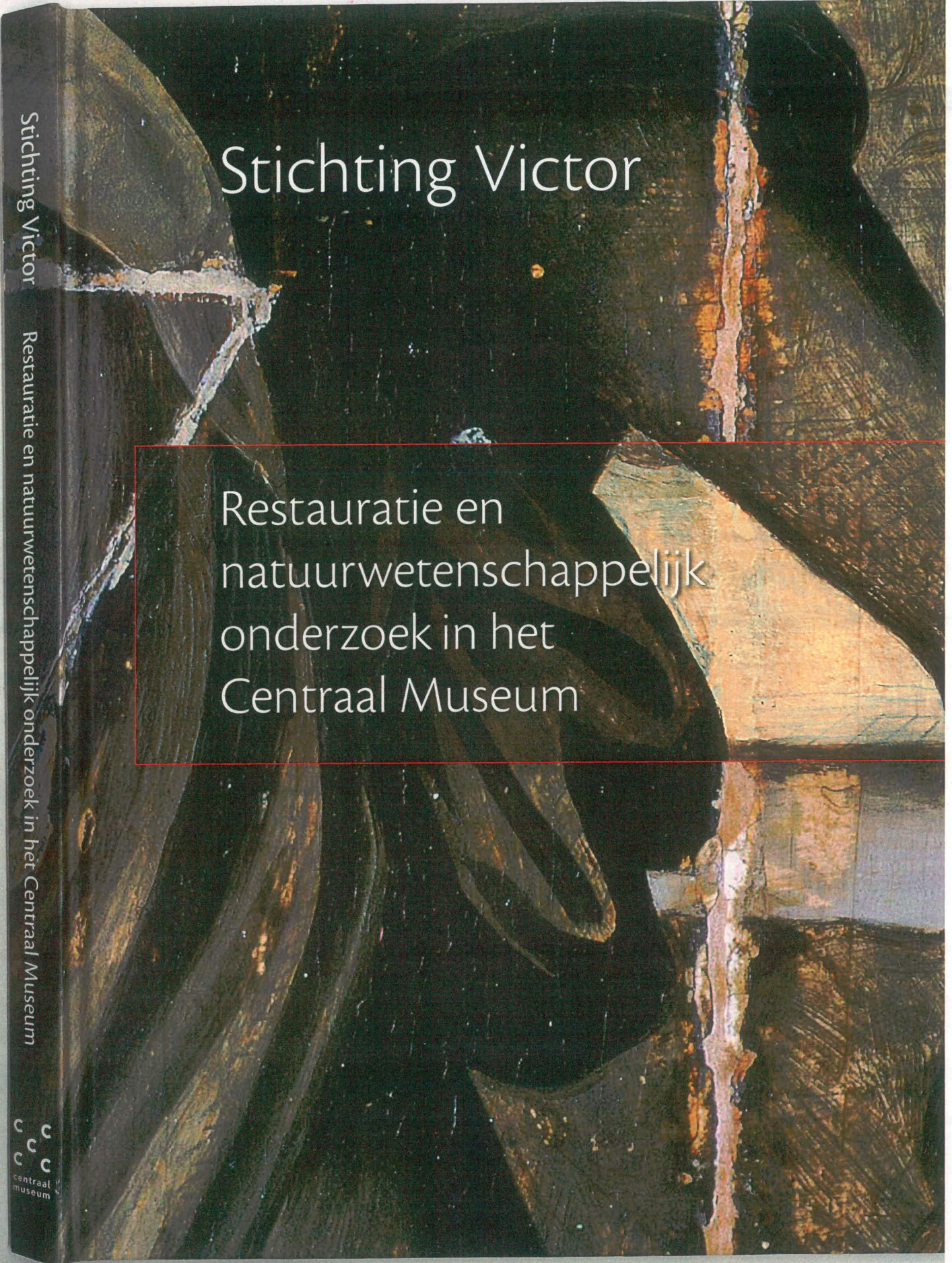




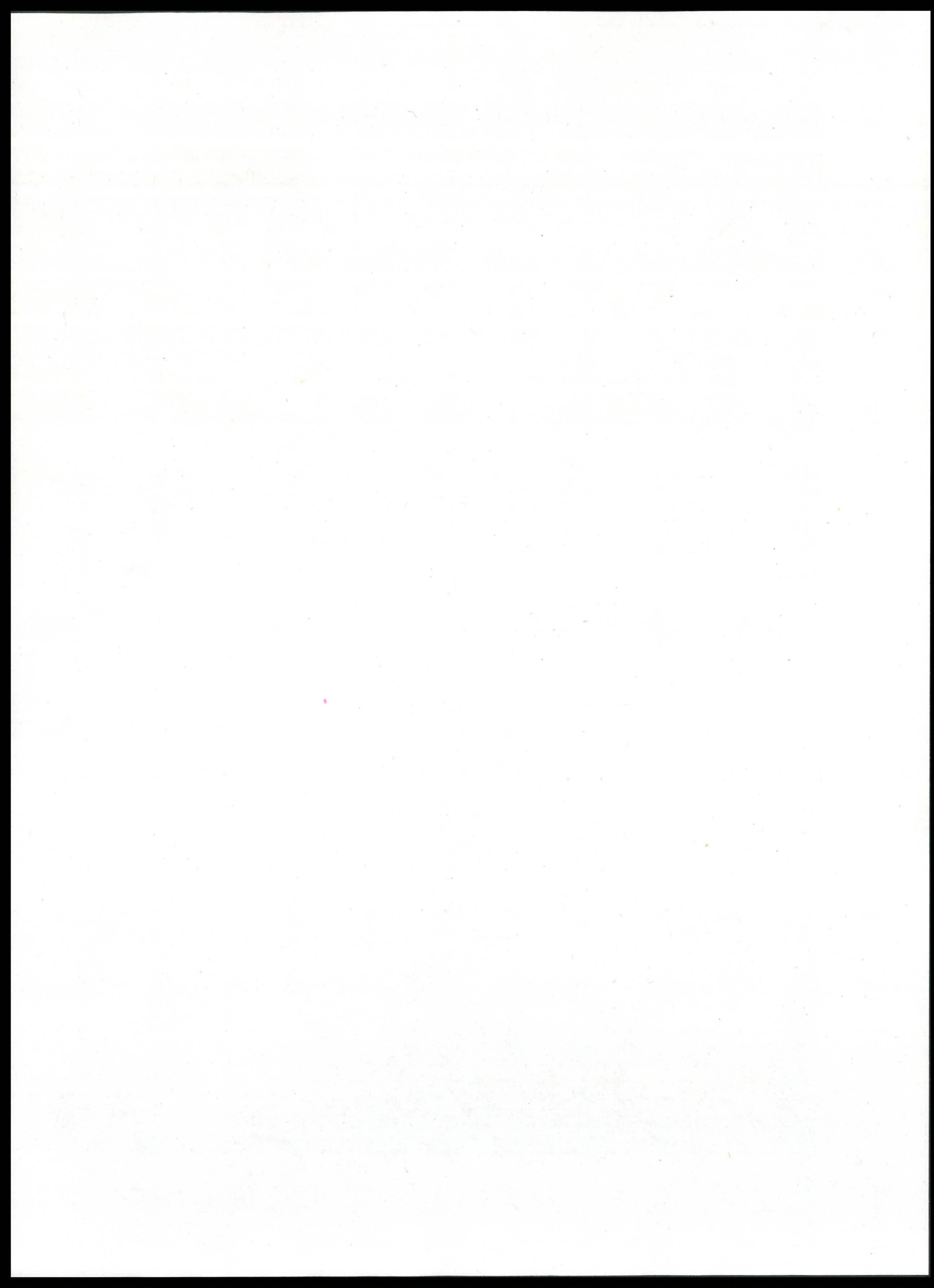
Stichting Victor

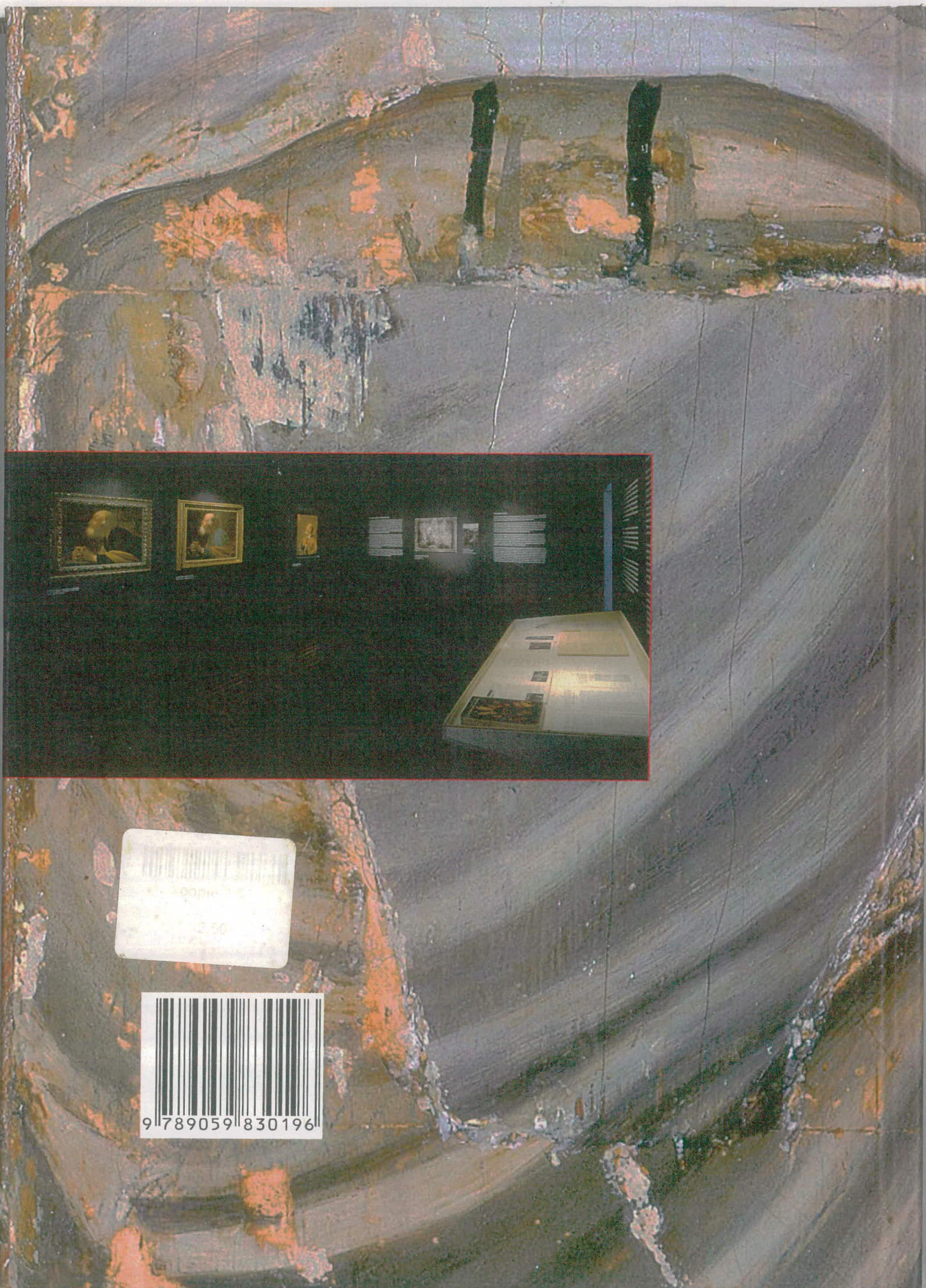
Restauratie en
natuurwetenschappelijk
onderzoek in het
Centraal Museum

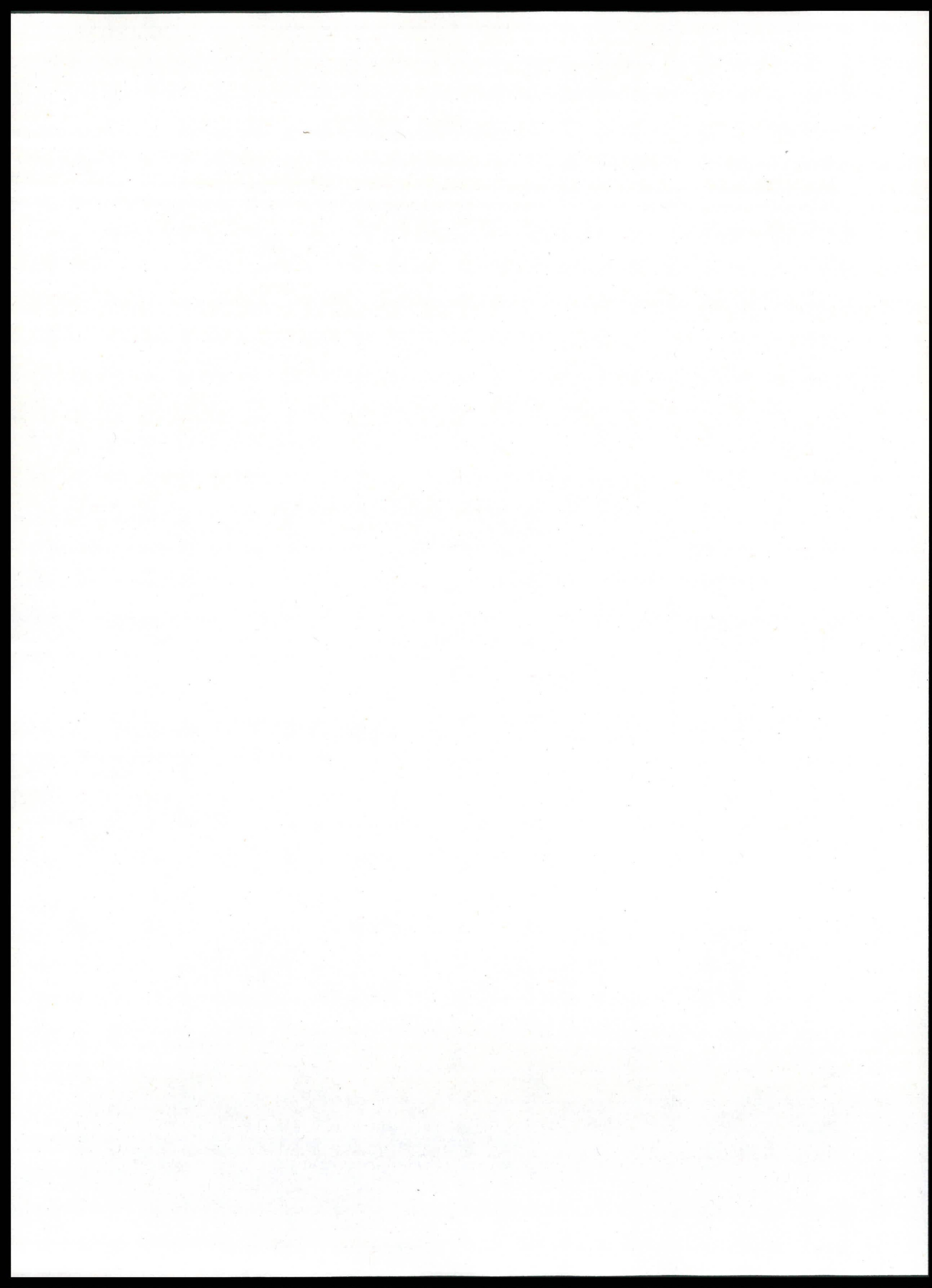
Stichting Victor

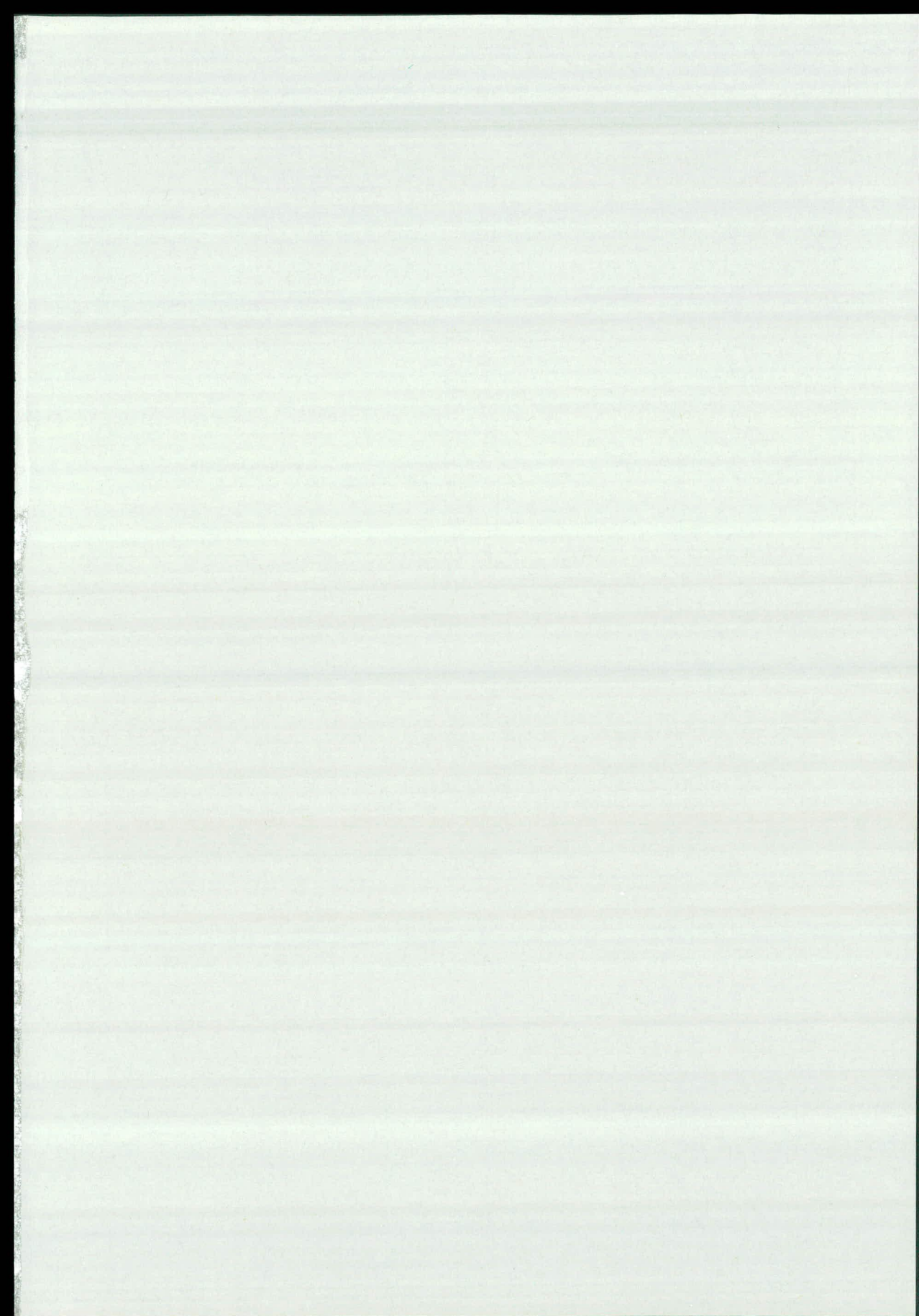
Restauratie en natuurwetenschappelijk onderzoek in het Centraal Museum

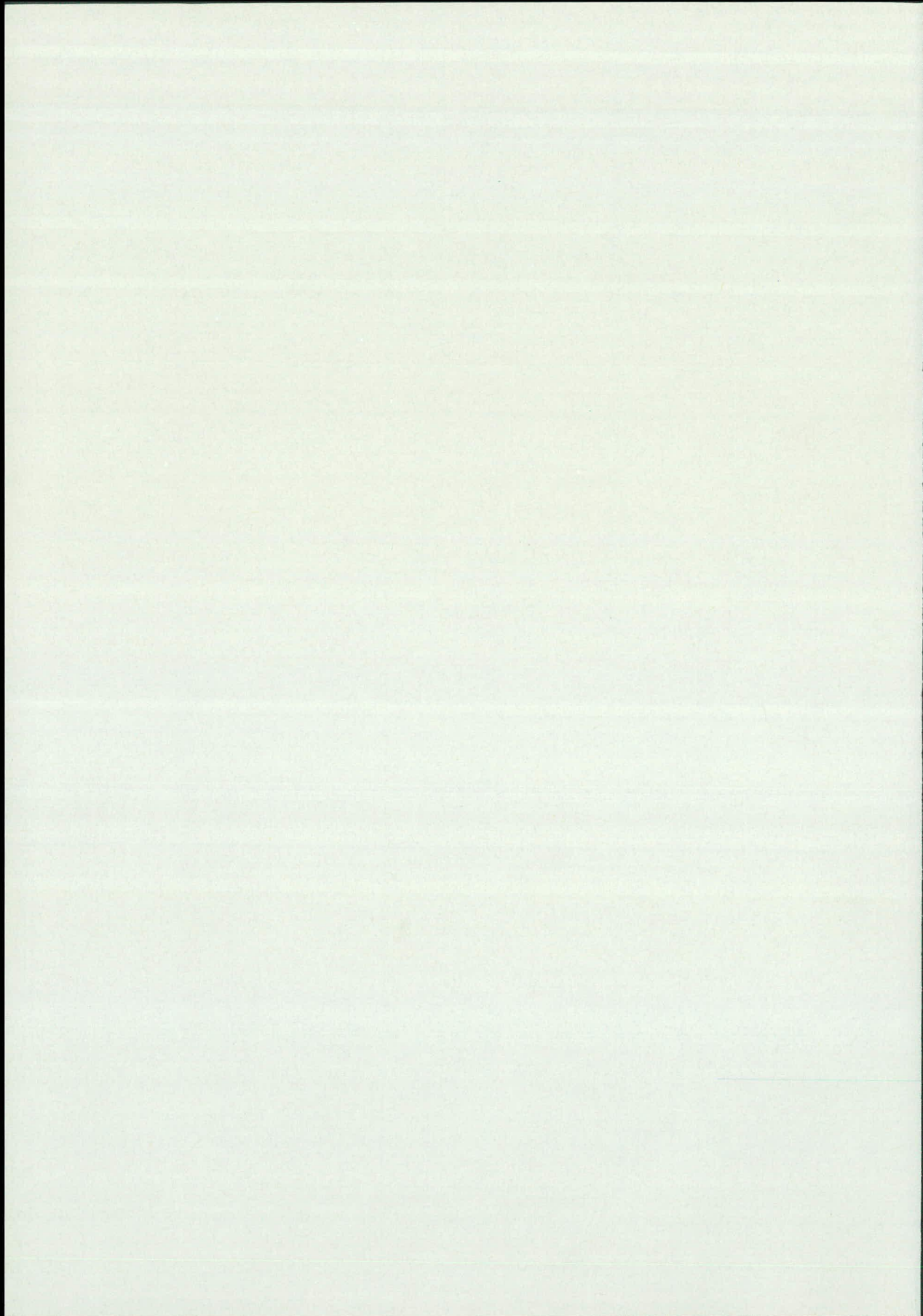
centraal
museum

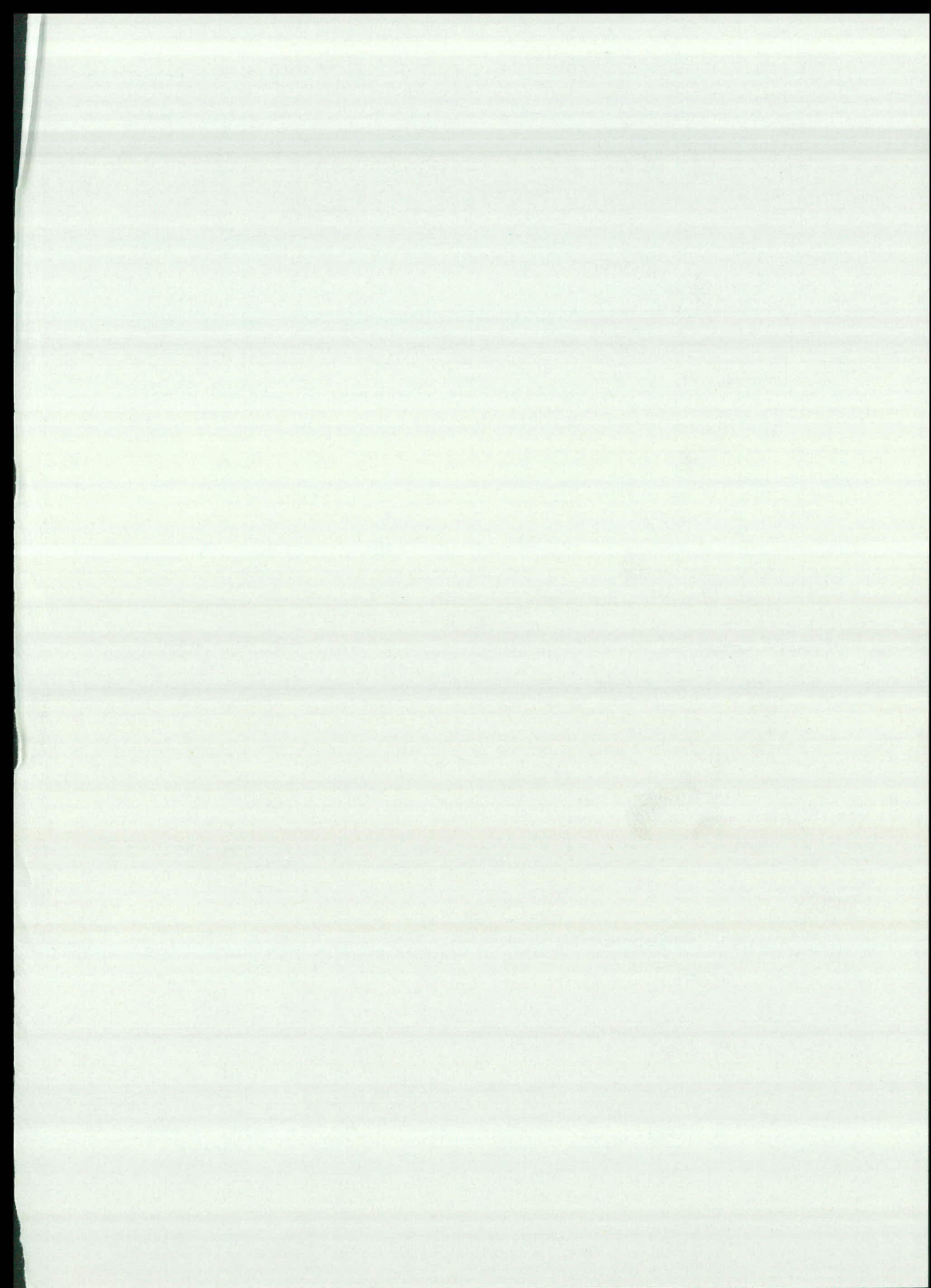


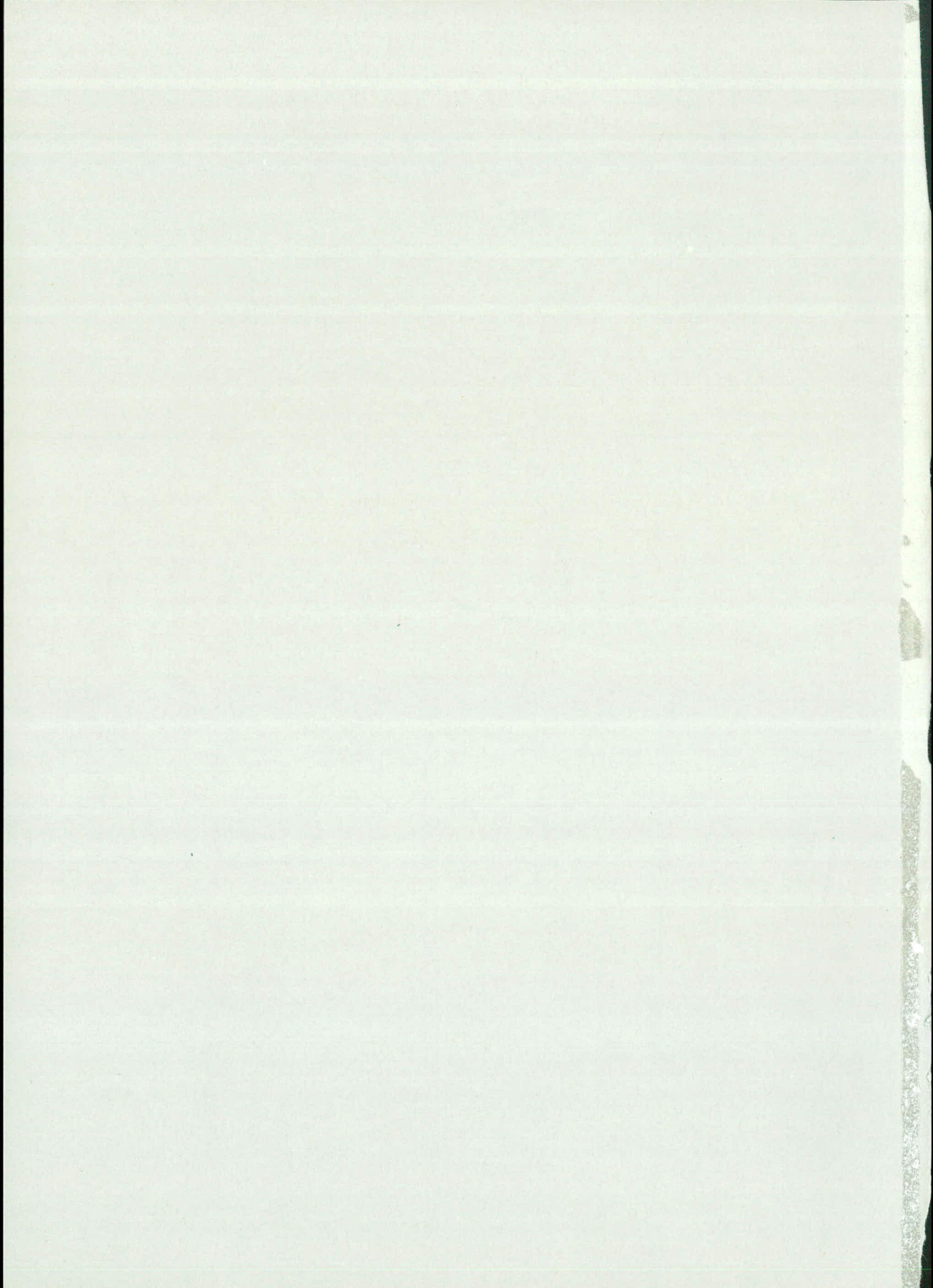












Stichting Victor



Stichting Victor

Restauratie en natuurwetenschappelijk
onderzoek in het Centraal Museum

Liesbeth M. Helmus

met bijdragen van

Eric Domela Nieuwenhuis

Thea van Fulpen - de Langen

Alice Taatgen

Centraal Museum, Utrecht 2007

Colofon

Deze uitgave bevat de wetenschappelijk bewerkte zaalteksten van de serie tentoonstellingen Stichting Victor I – VI gehouden in het Centraal Museum, Utrecht.

Stichting Victor I: *De brand van Troje* door Lambert Suavius ca. 1550

12 december 2003 - 18 april 2004. De tentoonstelling werd onder de titel *Der Brand von Troja. Drie Gemälde und ihre Geheimnisse im Röntgenblick* overgenomen door het Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 25 juni – 26 september 2004

Stichting Victor II: *De berouwvolle Petrus* door Hendrick ter Brugghen? 161[6]

28 augustus 2004 – 2 januari 2005

Stichting Victor III: *De prediking van Johannes de Doper* door Lambert Sustis 1530-1535

4 februari 2005 – 1 mei 2005

Stichting Victor IV: *De kruisiging met leden van de familie van Adriaen Willemsz. Ploos* naar Hendrick ter Brugghen 1624?

3 september 2005 – 8 januari 2006

Stichting Victor V: *Werkplaats Jan van Scorel. Onderzoek en restauratie*

16 september 2006 – 14 januari 2007 (verlengd tot en met 8 februari 2007)

Stichting Victor VI: *De rijke man en de arme Lazarus* door Hendrick ter Brugghen 1625

13 oktober 2007 – 13 januari 2008

Ontwerp: van Rosmalen & Schenk, Amsterdam

Druk: Grafisch Bedrijf Tuijtel, Hardinxveld-Giessendam

ISBN/EAN: 978-90-5983-019-6

Uitgave

Centraal Museum

Postbus 2106

3500 GC Utrecht

tel. +31 (0)30-236 236 2

fax +31 (0)30-233 2006

www.centraalmuseum.nl

Deze uitgave werd mogelijk gemaakt dankzij een financiële bijdrage van Stichting Victor Heiloo

© 2007 De auteurs & Centraal Museum, Utrecht

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd bestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm, op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of op welke manier dan ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voorwoord

De schilderijen die in het Centraal Museum, Utrecht uit de zestiende en vroege zeventiende eeuw bewaard zijn gebleven, verdienen het om met de grootst mogelijke aandacht en zorg te worden omringd. Gerestaureerd, beschreven en in verband gebracht met verwant werk uit dezelfde tijd, krijgen ze een nieuw leven, klaar voor frisse aandacht van volgende generaties. Om die reden is de ondersteuning vanuit de Stichting Victor voor het Centraal Museum zo bijzonder geweest. Hierdoor konden in totaal veertien restauratie- en onderzoeksprojecten worden gerealiseerd, die een aantal werken weer geschikt heeft gemaakt voor permanente expositie. Hiervoor waren de eigen middelen van het museum nooit toereikend geweest. Het Centraal Museum is mevrouw Thea van Fulpen dan ook bijzonder dankbaar dat zij het museum de afgelopen jaren deze bijzondere ondersteuning heeft willen bieden. Met de bijzondere, aangrijpende, achtergrond die aan de oprichting van de Stichting Victor ten grondslag ligt in het achterhoofd, is deze ondersteuning buitengewoon toepasselijk als In Memoriam – niet alleen voor de jonggestorven zoon van de familie Van Fulpen, maar ook voor de kostbare, maar altijd fragiele en kwetsbare werken die onderdeel vormen van de kern van het Utrechtse museale bezit. Deze werken zijn niet voor niets op te vatten als de ‘kroonjuwelen’ – niet zozeer vanwege hun economische waarde, maar vooral vanwege de nooit in geld uit te drukken emotionele eeuwigheidswaarde die ermee verbonden is. Daarom is één van de laatste werken die met steun van de Stichting Victor is gerestaureerd qua thematiek ook zo goed gekozen als afsluiting van deze unieke samenwerking. *De Liefdadigheidswerken van de Armenpot van Sint Jacob* waarop de welgestelde burger de gemeenschap steunt is ooit geschilderd om de medeburgers aan te zetten om goede daden te verrichten. Met geld kan veel goeds worden gedaan. De familie Van Fulpen heeft dat met de Stichting Victor laten zien. Het kan een aansporing zijn voor vele anderen om de eeuwigheidswaarde van de altijd kwetsbare kunst te garanderen.

Pauline Terreehorst
directeur Centraal Museum

Voorwoord

Het contact van Stichting Victor Heiloo met het Centraal Museum in Utrecht kwam tot stand via een schilderij, een vermeende Abraham Bloemaert, hangende in de halfdonkere kapel van een katholieke kerk te Heiloo. Dat was juni 2000. De Bloemaert bleek geen Bloemaert te zijn, maar de ontmoeting met Liesbeth Helmus, conservator oude kunst, groeide in de loop der jaren uit tot een samenwerking die voor een belangrijk deel zijn beslag kreeg in de restauratie en het materieel-technisch onderzoek van veertien schilderijen. Dit mondde uit in een serie van zes kleine tentoonstellingen voor liefhebbers. Gerestaureerde schilderijen uit de groep Jan van Scorel en tijdgenoten of werken van (of toegeschreven aan) Hendrick ter Brugghen en andere Utrechtse caravaggisten stonden centraal als onderwerp van kunsthistorische puzzels. De eerste expositie, die startte in december 2003, poogde de vraag te beantwoorden in hoeverre een werk dat toegeschreven wordt aan Lambert Suavius, *De brand van Troje* uit ca. 1550, daadwerkelijk origineel is. De laatste expositie is opgebouwd rond *De rijke man en de arme Lazarus*, een werk van Hendrick ter Brugghen uit 1625 (tot januari 2008).

De subsidiering van de restauratie en het onderzoek van oude schilderijen is voor een zakelijke sponsor normaliter geen sexy optie; er zijn meer in het oog springende activiteiten denkbaar. Voor mij, als medeoprichter van de naar onze overleden zoon genoemde particuliere stichting, heeft deze wellicht wat 'obscure' belangstelling voor oude kunst dan ook meer van doen met een persoonlijke passie. Een liefde voor kunst, met de notie dat wij op deze manier ook een steentje kunnen bijdragen aan het behoud van én de vergroting van kennis over ons cultureel erfgoed.

Voor onze stichting was dit het eerste grote project. Het werd een leerzame ervaring (waarschijnlijk) naar twee kanten. In en buiten het museum heb ik vele enthousiaste mensen ontmoet die gemotiveerd bezig zijn met hun vak. Het is ondoenlijk, zonder iemand te vergeten, om in dit korte bestek alle namen, met al hun verschillende functies, recht te doen.

Ik ben trots en gelukkig dat Victors naam, ook door deze publicatie, voor altijd aan deze reeks tentoonstellingen verbonden zal blijven.

Thea van Fulpen-de Langen
Voorzitter Stichting Victor Heiloo

Inhoud

- 5 Voorwoord
Pauline Terreehorst
- 6 Voorwoord
Thea van Fulpen-de Langen
- 8 Stichting Victor
Restauratie en natuurwetenschappelijk onderzoek in het Centraal Museum
Liesbeth M. Helmus
- 14 Stichting Victor I
De brand van Troje door Lambert Suavius ca. 1550
Liesbeth M. Helmus
- 27 Stichting Victor II
De berouwvolle Petrus door Hendrick ter Brugghen? 161[6]
Liesbeth M. Helmus
- 38 Stichting Victor III
De prediking van Johannes de Doper door Lambert Sustris 1530-1535
Liesbeth M. Helmus
- 50 Stichting Victor IV
De kruisiging met leden van de familie van Adriaen Willemsz. Ploos naar
Hendrick ter Brugghen 1624?
Liesbeth M. Helmus
- 60 Stichting Victor V
Werkplaats Jan van Scorel. Onderzoek en restauratie
Alice Taatgen en Thea van Fulpen-de Langen
- 78 Stichting Victor VI
De rijke man en de arme Lazarus door Hendrick ter Brugghen 1625
Eric Domela Nieuwenhuis

Stichting Victor. Restauratie en natuurwetenschappelijk onderzoek in het Centraal Museum

Liesbeth M. Helmus

Grote tentoonstellingen trekken over het algemeen veel aandacht. Er wordt lang en hard aan gewerkt en het kost vaak een vermogen om ze te realiseren. Als je niet alert bent dreigen ze ten koste te gaan van één van de allerbelangrijkste taken, zo niet de belangrijkste taak van een museale instelling: de zorg voor de collectie. Zorg betekent restauratie, onderzoek en presentatie van de objecten die in een museum worden bewaard. Een omvangrijke subsidie van Stichting Victor Heiloo betekende een belangrijke impuls voor deze museale kerntaak en schiep de mogelijkheid voor het realiseren van een uniek project in het Centraal Museum. Dankzij de financiële bijdrage van deze stichting konden niet alleen veertien schilderijen uit de collectie oude kunst worden gerestaureerd, maar was het bovendien mogelijk ze te onderzoeken met natuurwetenschappelijke onderzoeksmethoden.

Zes schilderijen die zijn ontstaan in de werkplaats of directe omgeving van Jan van Scorel werden gerestaureerd door Menno Dooijes (Amsterdam/Makkum). Laurent Sozzani (Amsterdam) restaureerde vijf schilderijen van Utrechtse Caravaggisten en bedacht een oplossing voor de brede, op een later tijdstip aangezette strook aan de bovenzijde van Hendrick ter Brugghens *Rijke man en de arme Lazarus*. Annetje Boersma (Rotterdam) nam twee restauraties voor haar rekening, waarvan de behandeling van *De triomf van Neptunus* van Abraham Bloemaert financieel mede werd ondersteund door de vrienden van het Centraal Museum.¹ Het natuurwetenschappelijk onderzoek bestond uit dendrochronologisch onderzoek en houtidentificatie door prof. dr. Peter Klein (Universität, Hamburg), infraroodreflectografisch onderzoek door prof. dr. Molly Faries (Rijksuniversiteit Groningen) en Margreet Wolters (Rijksbureau voor Kunsthistorische



Documentatie, Den Haag), en röntgenonderzoek door de Röntgen Technische Dienst (Rotterdam).

Om ook het publiek deelgenoot te maken van dit omvangrijke restauratie- en onderzoeksproject werd in de periode 2003-2007 onder de naam Stichting Victor I tot VI een reeks projecttentoonstellingen gerealiseerd. Dit naar voorbeeld van de *Schilderij Centraal* serie uit 1979 en 1980, die zes documentaire presentaties omvatte waarin telkens één schilderij uit de collectie van het Centraal Museum letterlijk centraal stond. De Stichting Victor reeks was vergelijkbaar van opzet. Naar aanleiding van één of meer gerestaureerde en/of onderzochte schilderijen werd in elk van de tentoonstellingen een kunsthistorisch vraagstuk aan de orde gesteld. Door een uitvoerige documentaire onderbouwing, zowel met teksten als met foto's en archivalische documenten, kreeg de bezoeker inzage in de gebruikte onderzoeksmethoden. De zaalteksten werden in de vorm van een brochure aan de bezoeker meegegeven. In *Stichting Victor. Restauratie en natuurwetenschappelijk onderzoek in het Centraal Museum* zijn deze zaalteksten, voorzien van een wetenschappelijke onderbouwing, gebundeld.

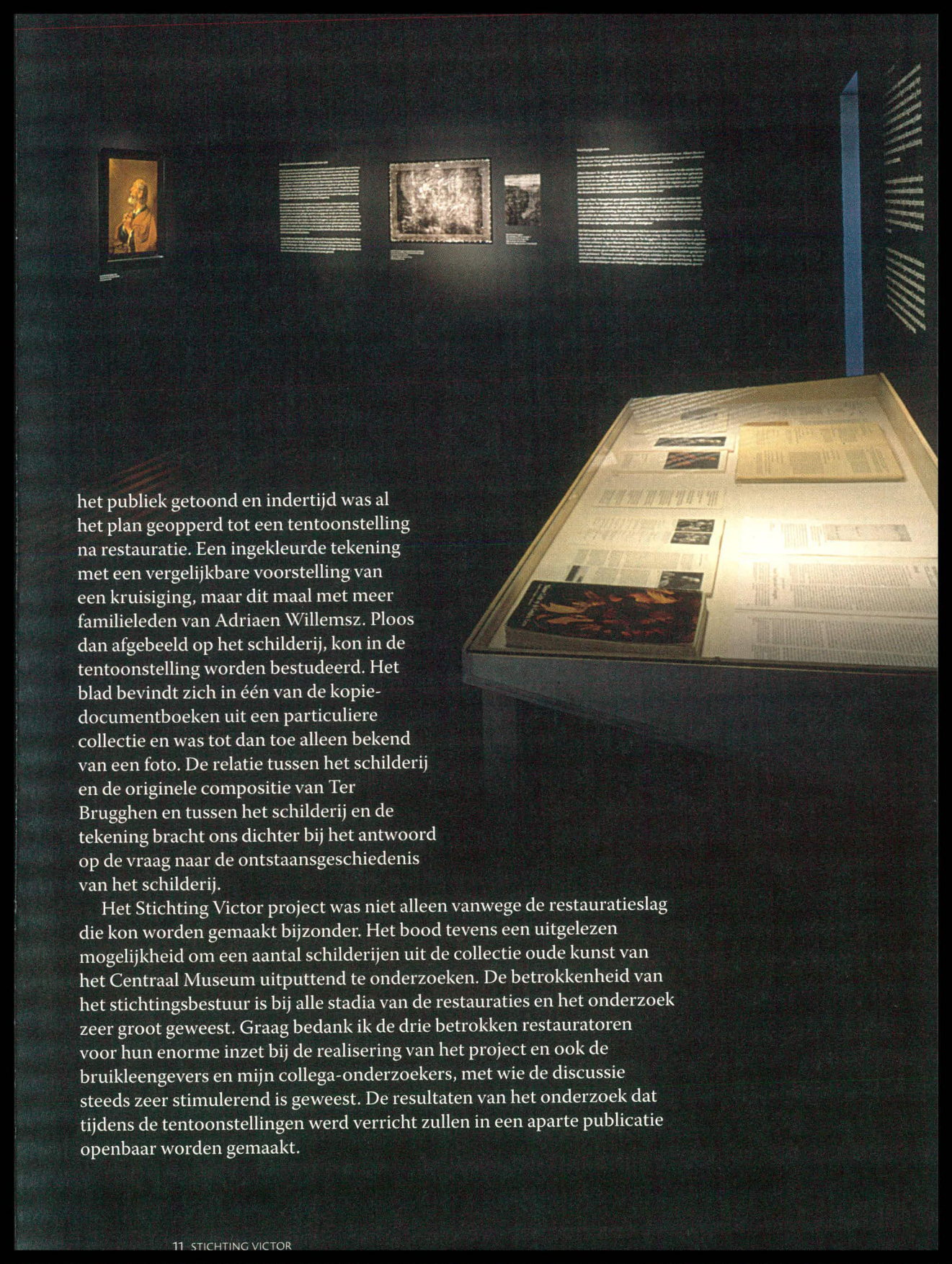
Het onderzoek kende echter ook een tweede fase. Tijdens de tentoonstellingen werden schilderijen uit de collectie van het Centraal Museum direct naast vergelijkbare stukken uit andere, externe collecties getoond. Hierdoor was het mogelijk met behulp van röntgenfoto's en infraroodreflectografie de onderlinge relatie tussen deze schilderijen verder te onderzoeken. Zo werd in Stichting Victor I het schilderij van Lambert Suavius met de brand van Troje uit de collectie van het Centraal Museum getoond naast andere schilderijen met vrijwel exact dezelfde voorstelling, die teruggaat op een compositie van Rafaël. Tijdens de expositie werden met



toestemming van de bruikleengevers de andere versies met infraroodreflectografie onderzocht. De tentoonstelling werd overgenomen door één van de bruikleengevers die betrokken was bij het onderzoek, het Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Münster.²

Een ander voorbeeld is Stichting Victor II. *De berouwvolle Petrus* werd in 1967 aangekocht als een schilderij van Hendrick ter Brugghen uit 1616, terwijl de eigenhandigheid ervan door kenners ook toen al in twijfel werd getrokken. Het schilderij hing op de tentoonstelling naast een zeer gelijken- de contemporaine versie uit een Parijse particuliere collectie. De twee schilderijen gingen als het ware met elkaar in competitie. In de tentoon- stellingsruimte werd een bijeenkomst georganiseerd, tijdens welke specia- listen met elkaar in discussie traden over de eigenhandigheid van de twee schilderijen. Tijdens de restauratie bleek immers dat zowel de signatuur als de datering op het Utrechtse schilderij origineel waren, terwijl het Franse schilderij noch gesigneerd, noch gedateerd was. En hoewel dit debat over de eigenhandigheid ook met de beschikbare röntgenfoto's van beide schilderijen nog altijd niet een eenduidige uitspraak over de eigen- handigheid van het Utrechtse schilderij opleverde, is het nu hoe dan ook duidelijk dat het in de toekomst bij de studie naar het vroege werk van Ter Brugghen niet meer buiten beschouwing kan worden gelaten.

Ook tijdens Stichting Victor IV werd een bijeenkomst georganiseerd. Dit keer met specialisten die onderzoek hadden gedaan naar de ontstaansgeschiedenis van de memorietafel van Adriaen Willemsz. Ploos. Op het schilderij is de kruisiging met aan weerszijden Maria en Johannes gekopieerd naar Hendrick ter Brugghen. De geknielde figuren van de familie Ploos gaan terug op een zestiende-eeuws voorbeeld. Het schilderij werd in de tentoonstelling voor het eerst sinds de aankoop in 1987 aan



het publiek getoond en indertijd was al het plan geopperd tot een tentoonstelling na restauratie. Een ingekleurde tekening met een vergelijkbare voorstelling van een kruisiging, maar dit maal met meer familieleden van Adriaen Willemsz. Ploos dan afgebeeld op het schilderij, kon in de tentoonstelling worden bestudeerd. Het blad bevindt zich in één van de kopie-documentboeken uit een particuliere collectie en was tot dan toe alleen bekend van een foto. De relatie tussen het schilderij en de originele compositie van Ter Brugghen en tussen het schilderij en de tekening bracht ons dichterbij het antwoord op de vraag naar de ontstaansgeschiedenis van het schilderij.

Het Stichting Victor project was niet alleen vanwege de restauratieslag die kon worden gemaakt bijzonder. Het bood tevens een uitgelezen mogelijkheid om een aantal schilderijen uit de collectie oude kunst van het Centraal Museum uitputtend te onderzoeken. De betrokkenheid van het stichtingsbestuur is bij alle stadia van de restauraties en het onderzoek zeer groot geweest. Graag bedank ik de drie betrokken restauratoren voor hun enorme inzet bij de realisering van het project en ook de bruikleengevers en mijn collega-onderzoekers, met wie de discussie steeds zeer stimulerend is geweest. De resultaten van het onderzoek dat tijdens de tentoonstellingen werd verricht zullen in een aparte publicatie openbaar worden gemaakt.



Lambert Suavius
De aanbidding van de drie koningen
ca. 1550. Paneel, 114,2 x 86,5 cm



Jan van Scorel en Jan Deys
Drieluik van de familie De Visscher
van der Gheer ca. 1570. Paneel, 99,2 x 73,2 cm

De aanbidding van de drie koningen
De aanbidding van de drie koningen
De aanbidding van de drie koningen
De aanbidding van de drie koningen
De aanbidding van de drie koningen
De aanbidding van de drie koningen
De aanbidding van de drie koningen
De aanbidding van de drie koningen
De aanbidding van de drie koningen
De aanbidding van de drie koningen

Onderstaande schilderijen werden in de periode 2002-2007 gerestaureerd met subsidie van Stichting Victor Heiloo.

1. Jan van Scorel (werkplaats), *De aanbidding van de drie koningen* 1530-1535. Paneel, 114,2 x 86,5 cm
2. Jan van Scorel (werkplaats) en Jan Deys, *Drieluik van de familie De Visscher van der Gheer* ca. 1570 (middenpaneel), ca. 1570 (zijluiken). Paneel, 99,2 x 73,2 cm (middenpaneel), 107 x 31 cm (zijluiken)
3. Lambert Suavius, *De brand van Troje* ca. 1550. Paneel, 43,4 x 31,1 cm
4. Lambert Sustris, *De prediking van Johannes de Doper* 1530-1535. Paneel, 110,3 x 151,2 cm
5. Anoniem Noord-Nederlands, *De prediking van Johannes de Doper* ca. 1550. Paneel, 87,1 x 55,5 cm
6. Anoniem Noord-Nederlands, *De liefdadigheidswerken van de armenpot van Sint Jacob* (recto) en *Het laatste oordeel* (verso) 1562. Paneel, 50,5 x 392,5 cm³
7. Dirck van Baburen, *Jongen met mondharp* 1621. Doek, 65 x 52 cm
8. Paulus Bor, 'Voorstelling uit het Spaens Heydinnetje' 1641. Doek, 123,5 x 147,8 cm
9. Hendrick ter Brugghen, *De rijke man en de arme Lazarus* 1625. Doek, 167,7 x 207,5 cm



De afbeelding van Hendrick ter Brugghen, die hier te zien is, is een kopie van het origineel, dat in 1616 vervaardigd werd. Het origineel is nu in de collectie van het Rijksmuseum Amsterdam. De afbeelding is een kopie van het origineel, dat in 1616 vervaardigd werd. Het origineel is nu in de collectie van het Rijksmuseum Amsterdam.

10. Hendrick ter Brugghen (toegeschreven), *De berouwvolle Petrus* 161[6].
Doek, 67,7 x 85,8 cm
11. Hendrick ter Brugghen (kopie), *De kruisiging met Maria, Johannes en leden van de familie van Adriaen Willemsz. Ploos* 1624?
Doek, 106,2 x 80,5 cm
12. Gerard van Honthorst, *Harpspelende koning David* 1622.
Doek, 81 x 65 cm
13. Abraham Bloemaert, *De triomf van Neptunus* ca. 1625.
Doek, 146,8 x 186,8 cm
14. Paulus Moreelse, *Venus met duif* 1628. Doek, 81,2 x 66,5 cm

NOTEN

- 1 Zie voor de volledige lijst van schilderijen p. 12*. Menno Dooijes restaureerde nrs. 1-6, Laurent Sozzani nrs. 7-8 en 10-12 en Mevrouw Annetje Boersma nrs. 13 en 14.
- 2 *Der Brand von Troja. Drie Gemälde und ihre Geheimnisse im Röntgenblick* in Westfälisches Landesmuseum für

Kunst und Kulturgeschichte, Münster 2004

- 3 Dit schilderij kwam in de plaats van Anoniem Noord-Nederlands, *Drieluik met het laatste avondmaal, stichters met heiligen en op de buitenzijden van de luiken de heilige Nicolaas en de heilige Catharina*, ca. 1525. Paneel op multiplex 149,5 x 96,5 cm

(middenpaneel), 149,5 x 39 cm (zijluiken). Vanwege de onzekere uitkomst van de claim van de erven Goudstikker werd van de restauratie van dit schilderij uiteindelijk afgezien. Zoals bekend is de claim door de Nederlandse staat toegewezen en het schilderij maakt dan ook niet langer onderdeel uit

van het bruikleen van het Instituut Collectie Nederland in het Centraal Museum. Het schilderij werd op 5 juli 2007 aangeboden op de veiling Christie's Londen (richtprijs £ 3.000.000 – 5.000.000) maar bleef onverkocht.

De brand van Troje

door Lambert Suavius ca. 1550

Liesbeth M. Helmus*

De brand van Troje

De brand van Troje werd in 1923 door het Centraal Museum aangekocht als een werk van Jan van Scorel. Bijzonder trots was men op deze aanwinst, die met financiële steun van particulieren werd gerealiseerd. Jan van Scorel (1495-1562) is immers voor de schilderkunst van de Noordelijke Nederlanden buitengewoon belangrijk geweest. Niet voor niets wordt hij in 1604 door zijn biograaf Karel van Mander 'Lanteeren-drager en Straet-maker onser Consten' genoemd.¹ In navolging van zijn Utrechtse leermeester Jan Gossaert bezocht Scorel in de jaren 1520-1523 Italië. Hier leerde hij de Klassieke Oudheid en de werken van Italiaanse meesters als Michelangelo en Rafaël kennen. Het was de vormtaal van de Italiaanse Renaissance die hij na zijn terugkeer in het Noorden introduceerde. Het schilderij met de brand van Troje, een compositie die rechtstreeks teruggaat op een fresco van Rafaël in het Vaticaan, werd gezien als een uniek werk uit Scorels Italiaanse tijd.²

De kunsthistoricus G.J. Hoogewerff, die de toeschrijving aan Scorel in eerste instantie accepteerde, trok deze in 1934 in twijfel. Hij schreef het paneel toe aan de Luikse schilder Lambert Lombard (1506-1566), die in 1537-1538 in Rome was geweest.³ Vergelijking met werk van Lombards zwager en stadsgenoot Lambert Suavius tenslotte, heeft in 1995 tot een toeschrijving aan laatstgenoemde geleid.⁴ Het is deze meester van wie sindsdien wordt aangenomen dat hij *De Brand van Troje* heeft geschilderd. Lambert Suavius, ook bekend als Lambert Zutman (ca. 1510-1574/76), wordt in archiefdocumenten architect, schilder, goudsmid en dichter genoemd. Hij is echter het meest bekend als graveur. Hoewel er geen bewijs is van een reis naar het Zuiden, wordt vanwege zijn onderwerpskeuze aangenomen dat ook hij rond 1550 naar Italië reisde.⁵

Lambert Suavius
De brand van Troje
ca. 1550.
Paneel, 43,4 x 31,1 cm.
Centraal Museum, Utrecht

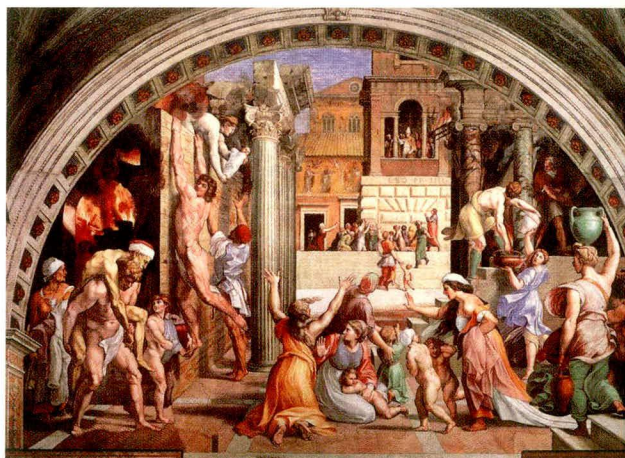
*Met dank aan Peter van den Brink,
Ingeborg Doetsch, Angelika Lorenz
en Mireille Mosler.



Naar voorbeeld van Rafaël

De Italiaanse schilder, tekenaar en architect Rafaël (1483-1520) is met Michelangelo en Leonardo da Vinci de belangrijkste kunstenaar van de Italiaanse Renaissance. Na een aantal jaren in Florence te hebben gewoond en gewerkt, vestigde Rafaël zich in 1508 in Rome waar hij tot zijn dood in 1520 talrijke grote en belangrijke opdrachten uitvoerde. Hij ontwikkelde een monumentale stijl, die bij uitstek geschikt bleek voor de decoratie van imposante ruimten. In opdracht van paus Julius II en Leo X beschilderde hij de *stanze*, een reeks opeenvolgende vertrekken in een vleugel van het Vaticaanse paleis. De derde en laatste werd geschilderd ter verheerlijking van de nieuwe paus Leo X. Het was de *Stanza dell'Incendio* (de kamer van de brand), geschilderd in de jaren 1514-1515.

Een van de fresco's in de *Stanza dell'Incendio* stelt de brand voor die in 847 uitbrak in het district van Rome voor de Sint Pieterskerk, genoemd het Borgo. Paus Leo VI wist het vuur te doven door vanuit de basiliek zijn zegen over het gebied uit te spreken. Rafaël heeft in de weergave van deze historische gebeurtenis een scène uit de *Aeneïs* van de Latijnse dichter Vergilius (70-19 voor Chr.) opgenomen. De Trojaanse prins Aeneas is links op het fresco afgebeeld. Op zijn rug draagt hij zijn vader Anchises en naast hem bevindt zich zijn zoon Ascanius. Hij onvlucht hier niet het brandende Troje, zoals in het epos is beschreven, maar het brandende Borgo. Door de toevoeging geeft Rafaël de gebeurtenis een bijna mythische dimensie. Het is dit thema van de toegewijde zoon die zijn familie liefheeft boven alles, dat zo populair is gebleken bij de Romanisten. De vroegst bekende gravure naar het fresco is toegeschreven aan Marco Dente en dateert uit 1545.⁶



De brand van Troje vier keer

De compositie van *De Brand van Troje* van Lambert Suavius gaat terug op het fresco van Rafaël. Naast het kleine paneel van Suavius zijn nog twee andere schilderijen bekend waarop vrijwel exact dezelfde voorstelling is uitgebeeld. De Duitser Ludger tom Ring (1522/30-1584) schilderde zijn *Brand van Troje* in 1551 en een anonieme meester schilderde hetzelfde

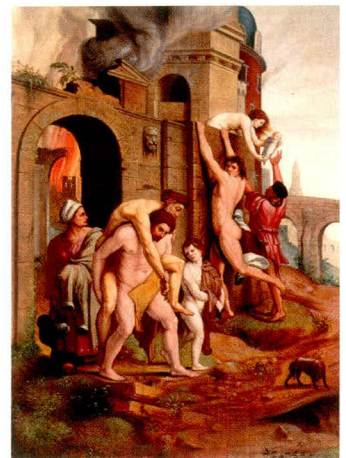
Rafaël
Stanza dell'Incendio
1514-1515
Vaticaanse musea,
Vaticaanstad

thema, net als tom Ring op groter formaat, rond 1550. Recent is ontdekt dat dezelfde compositie getekend en deels is geschilderd op een paneel dat opnieuw werd gebruikt om een voorstelling uit te beelden van de verzoeking van de heilige Antonius.⁷

Dat geen van de kunstenaars het origineel van Rafaël, of de gravure naar het fresco als voorbeeld heeft gebruikt blijkt als de composities met elkaar worden vergeleken. Terwijl Rafaël een hoek in de architectuur aanbrengt, schilderen de kopiïsten een rechte wand. Het gevolg is dat we niet tegen de linker binnenmuur van de poort aankijken, maar tegen de rechter. De muur is bij Rafaël bovendien veel hoger, waardoor de man die eraan hangt, werkelijk een sprong moet maken om de grond te bereiken. Bij de kopiïsten bungelt hij met zijn voeten vlak boven de aarde. Eenduidig zijn de navolgers ook in het kleine trommeltje dat Ascanius, de zoon van Aeneas in zijn hand heeft. In het fresco klemmt hij een veel grotere 'koffer' onder zijn arm. Het is duidelijk dat er een ander voorbeeld moet zijn geweest waarnaar de vier kopiïsten hebben gewerkt, of, en dat is de tweede mogelijkheid, dat één van de hier getoonde versies het voorbeeld is geweest voor de drie anderen. Onderzoek naar de ondertekening geeft hier uitsluitsel.

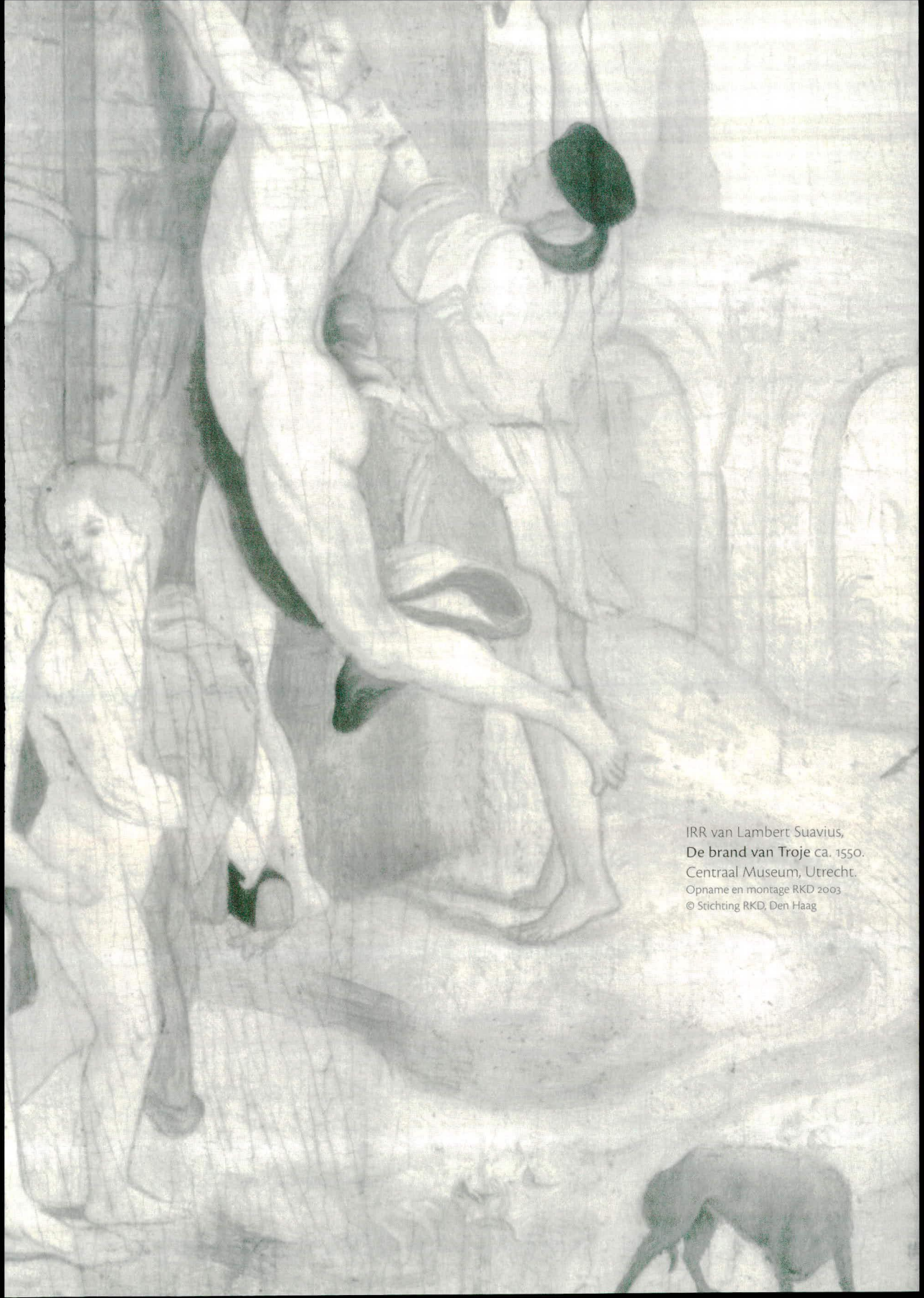
Lambert Suavius, *De brand van Troje* ca. 1550

De brand van Troje van Lambert Suavius werd in Victor I voor het eerst getoond na de restauratie door Menno Dooijes.⁸ Op de infraroodreflectogrammontage is duidelijk te zien dat de verf gecraqueleerd is. Bovendien is het paneel zowel aan de rechter- als aan de linkerzijde gebarsten. Het schilderij is noch gesigneerd, noch gedateerd. Het was in 1995 te zien op de tentoonstelling *Fiamminghi a Roma 1508-1608* en is bij die gelegenheid door Nicole Dacos toegeschreven aan Lambert Suavius.⁹ Houtdatering heeft uitgewezen dat het paneel ten vroegste vanaf 1544 kan zijn beschilderd. Waarschijnlijker is echter een beschildering vanaf 1548.¹⁰



Infraroodreflectografisch onderzoek bracht een ondertekening in een vloeibaar medium aan het licht. De tekening is lineair en er zijn geen correcties zichtbaar. Bij nauwkeurige bestudering zijn puntjes te zien langs de contourlijnen van de figuren. De puntjes wijzen erop dat de compositie op het geprepareerde paneel is overgebracht met gebruikmaking van pons-techniek. Dit houdt in dat langs de hoofdlijnen van de tekening die als





IRR van Lambert Suavius,
De brand van Troje ca. 1550.
Centraal Museum, Utrecht.
Opname en montage RKD 2003
© Stichting RKD, Den Haag

voorbeeld dient, gaatjes zijn aangebracht. De tekening is vervolgens op het paneel gelegd, waarna door de gaatjes heen een koolstofhoudende stof is geklopt. Door de punten met elkaar te verbinden ontstaat een tekening die met verf kan worden ingevuld. Ponstechniek is een methode die in de vijftiende- en zestiende-eeuwse schilderkunst meer voorkomt. Ook navolgers van het werk van Jan van Scorel bijvoorbeeld, gebruikten ponstechniek om zijn composities over te nemen.¹¹ De door Suavius gebruikte reproductietechniek wijst erop dat zijn *Brand van Troje* in elk geval niet een eerste versie is geweest, waarnaar de andere kunstenaars hebben gewerkt.

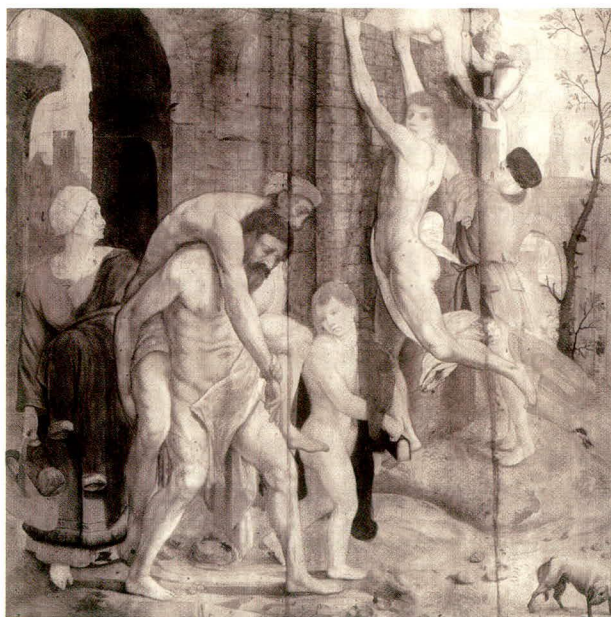
Ludger tom Ring, *De brand van Troje* 1551

Ludger tom Ring monogrammeerde *De brand van Troje* op de steen rechts op de voorgrond en dateerde het werk in het midden onder de vensterboog 1551. Het schilderij, hoewel veel groter van formaat, lijkt het meest op het Utrechtse paneel dat door Suavius is geschilderd. Een opvallend verschil is echter de toevoeging van het boompje aan de rechterzijde. Toegevoegd is ook de steen met het monogram van de schilder. Kleine wijzigingen betreffen bijvoorbeeld het hondje dat in de twee andere versies van de compositie bruin is, en hier wit. Het ingebakerde kind, dat de vrouw over de muur heen de man aanreikt, heeft bij tom Ring de oogjes gesloten. In de twee andere versies kijkt het recht voor zich uit.

Met infraroodreflectografisch onderzoek lukte het niet onder de verlaag een ondertekening zichtbaar te maken. Duidelijk te zien zijn de naden die de planken waaruit het paneel is samengesteld van elkaar scheiden. De toevoeging van het boompje kan worden gezien als een 'verbetering' van de schilder op het nagevolgde voorbeeld, waarop het, gezien de twee andere versies, evenmin te zien zal zijn geweest. Door de wedijver verraadt zich de kopiist. Een eigenhandige interpretatie van het origineel van Rafaël is het schilderij zeker niet, aangezien Ludger tom Ring niet in Rome is geweest. Evenmin als het Utrechtse schilderij, zal dit schilderij een eerste versie zijn geweest, die door de andere kunstenaars is nagevolgd.

Ludger tom Ring,
De brand van Troje 1551.
Paneel, 82 x 57 cm.
Westfälisches
Landesmuseum, Münster

IRR van Ludger tom Ring,
De brand van Troje
1551. Westfälisches
Landesmuseum, Münster
Opname en montage RKD
2003 © Stichting RKD, Den Haag



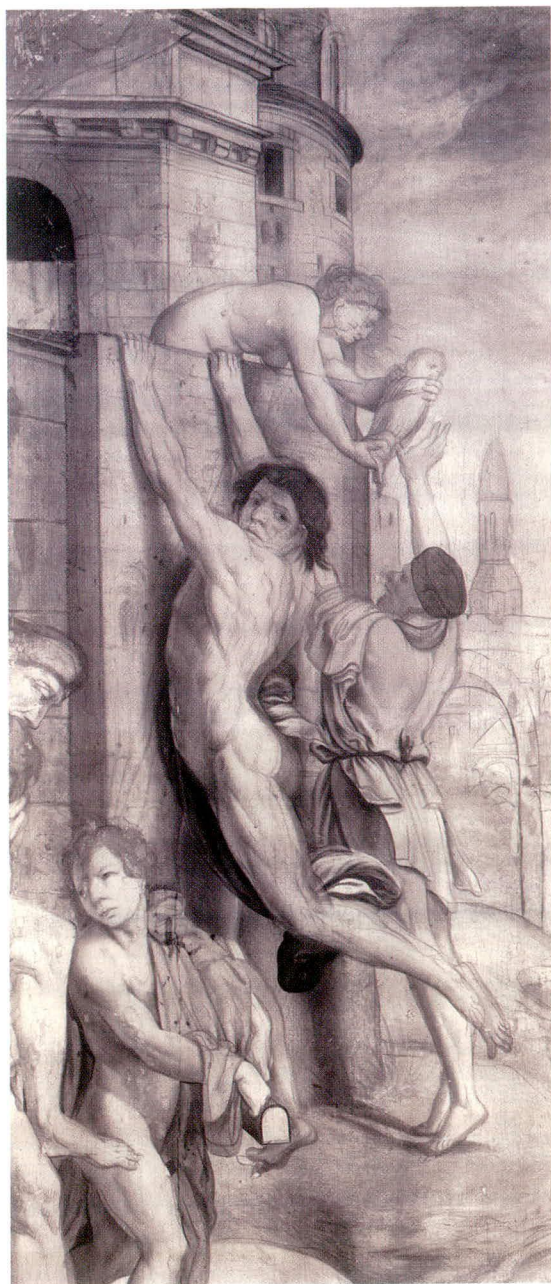




Lambert Suavius (toegeschreven),
De brand van Troje ca. 1550

Hoewel dit schilderij op grond van de overeenkomsten met het Utrechtse schilderij eveneens wordt toegeschreven aan Lambert Suavius, is het geheel anders geschilderd. Het is minder fijn en tekenachtig uitgevoerd. Er is geen dendrochronologisch onderzoek gedaan om het hout van de drager te dateren. Op grond van de stijl kan het schilderij echter circa 1550 worden gedateerd.

Dit is de enige van de drie schilderijen met de brand van Troje waarbij met infraroodreflectografie een ondertekening met wijzigingen zichtbaar kon worden gemaakt. Er zijn niet alleen tal van correcties in de tekening zelf aangebracht, maar er zijn ook verbeteringen op de eerste tekening in verf te zien. Een duidelijk voorbeeld is het gezicht van de vrouw die het kind over de muur aangeeft. Haar hoofd, dat eerst hoger was getekend, werd in een lagere positie opnieuw vastgelegd en vervolgens in verf uitgevoerd. Ook het gezicht van de man die aan de muur hangt bevond zich oorspronkelijk iets hoger. De tenen van zijn rechtersoet zijn verder omhoog gekruld en ook zijn linkervoet is in de tekening gewijzigd. Een belangrijke wijziging is te zien in de rug van de hangende figuur. In verf is deze veel forser dan de ondertekening in eerste instantie aangaf. Een klein detail dat opmerkelijk verschilt van de andere versies is de beschadiging langs de rand van het aquaduct. Juist al deze verbeteringen in de tekening wijzen eerder op een natekening naar een voorbeeld, dan een originele schets. Als het schilderij niet het prototype is geweest voor de andere versies, dan is het in elk geval het meest originele van de drie.



Lambert Suavius
(toegeschreven),
De brand van Troje
ca. 1550.
Paneel, 102 x 77,2 cm.
Jack Kilgore & Co,
New York (1999)

IRR van Lambert Suavius
(toegeschreven),
De brand van Troje
ca. 1550. Jack Kilgore & Co,
New York (1999)
Opname en montage RKD 2003
© Stichting RKD, Den Haag

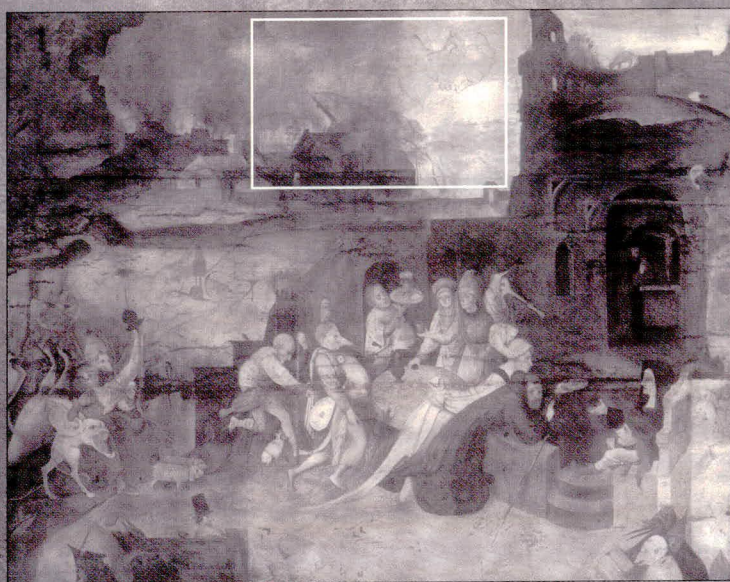
Jheronimus Bosch (kopie naar),
De verzoeking van de heilige Antonius

Jheronimus Bosch
(kopie naar),
*De verzoeking van de
heilige Antonius* ca. 1530.
Paneel, 69 x 87 cm.
Noordbrabants Museum,
Den Bosch (bruikleen
Rijksmuseum, Amsterdam)

De verzoeking van de heilige Antonius, ca. 1530, is een kopie naar een schilderij van Jheronimus Bosch uit Lissabon.¹² Het is een van de zes versies die naar de originele compositie zijn gemaakt.¹³ Het schilderij is niet gedateerd. Dendrochronologisch onderzoek heeft uitgewezen dat het paneel op zijn vroegst vanaf 1530 kan zijn beschilderd.¹⁴

Uit röntgenfoto's en infraroodreflectografisch onderzoek blijkt dat de huidige voorstelling over een andere is heen geschilderd. Als het paneel 90° tegen de klok in wordt gedraaid, zijn in de ondertekening figuren zichtbaar die deel uitmaken van de compositie met *De brand van Troje*. Zeer duidelijk is links het hoofd van de vrouw zichtbaar die zich in de andere versies links van de Aeneas en Anchises-groep bevindt. Het is een mooi voorbeeld van een paneel, dat al getekend en gedeeltelijk beschilderd, een herbestemming krijgt. De voorstelling waarvoor uiteindelijk





IRR van Jheronimus Bosch (kopie naar),
De verzoeking van de heilige Antonius,
ca. 1530. Noordbrabants Museum, Den Bosch
(bruikleen Rijksmuseum, Amsterdam)
Ophame RKD © Stichting RKD, Den Haag; montage
J.R.J. van Asperen de Boer

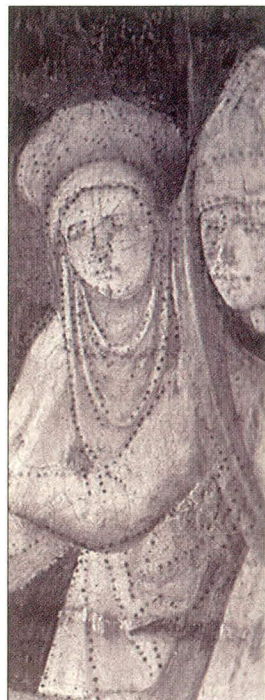
wordt gekozen, *De verzoeking van de heilige Antonius*, is net als *De brand van Troje*, gekopieerd naar een bestaand voorbeeld. Om de compositie op het paneel over te brengen is gebruik gemaakt van dezelfde reproductie-techniek die Suavius gebruikte bij het Utrechtse paneel. De zwarte puntjes die zijn ontstaan doordat door de gaatjes langs de contouren van het gebruikte voorbeeld een koolstofhoudende stof is geklopt, zijn zeer goed zichtbaar. Dit komt omdat de kopiist de puntjes hier niet met elkaar heeft verbonden alvorens te gaan schilderen.

NOTEN

- 1 Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604, folio 234 verso: 1-2.
- 2 *Verslag omtrent het archief en het museum over het jaar 1923*, pp. 24-25.
- 3 G.J. Hoogewerff, 'Jan van Scorel. Enkele aanvullingen', *Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome* 4(1924), p. 197 en G.J. Hoogewerff, *Vlaamsche kunst en Italiaanse Renaissance*, Mechelen/Amsterdam 1934, p. 158.
- 4 Zie N. Dacos in Brussel/Rome 1995, *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Kunstenaars uit de Nederlanden en het prinsdom Luik te Rome tijdens de renaissance* (B.W. Meijer, N. Dacos e.a.), tent. cat. Brussel (Paleis voor Schone Kunsten)/Rome (Palazzo delle Esposizioni), cat. nr. 208, p. 358.
- 5 Zie voor de biografische gegevens over Suavius onder meer: A. von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, Wenen/Leipzig 1906-1911, 3 delen, deel 2 (1910),

- p. 673; U. Thieme en F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1907-1950, 37 delen, deel 36 (1947), pp. 604-605; F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*, Amsterdam 1949-, deel 1-, deel 9 (1993), pp. 165-199 en N. Dacos in Brussel/Rome 1995 (zie noot 4), p. 354.
- 6 Marco Dente naar Rafaël, *De brand in het Borgo*, 1545. Graphische Sammlung.
 - 7 P. van den Brink, Hieronymus Bosch as model provider for a copyright free market in: *Jérôme Bosch et son entourage et autres études* (Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture, colloque XVI, 13-15 september 2001, Brugge-Rotterdam; ed. H. Verougstraete en Roger van Schoute), Leuven/Parijs/Dudley 2003, pp. 92-97.
 - 8 De restauratie vond plaats in de periode juni tot oktober 2003. Zie het restauratierap-

- port van M. Dooijes d.d. september 2002 in de documentatie van het Centraal Museum, Utrecht.
- 9 Brussel/Rome 1995 (zie noot 4), cat. nr. 208, p. 358.
 - 10 Rapport P. Klein d.d. 16 januari 1998 in de documentatie van het Centraal Museum, Utrecht.
 - 11 Zie bijvoorbeeld Jan van Scorel, *Maria met kind*, ca. 1560. Paneel, 96,5 x 79,5 cm. Centraal Museum, Utrecht. De resultaten van het onderzoek worden gepubliceerd in Utrecht 2008, *Catalogue of paintings 1450-1600. Centraal Museum, Utrecht*, Utrecht 2008.
 - 12 Hieronymus Bosch, *Drieluik met de verzoeking van de heilige Antonius*, ca. 1501 of later. Paneel, 131,5 x 119 cm (middenpaneel); 131,5 x 53 cm (zijpanelen). Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon.
 - 13 Zie voor een bespreking van alle versies Van den Brink 2003 (zie noot 7).
 - 14 Van den Brink 2003 (zie noot 7), p. 94 en noot 43.



De berouwvolle Petrus

door Hendrick ter Brugghen? 161[6]

Liesbeth M. Helmus*

Hendrick ter Brugghen: biografie

Hendrick ter Brugghen werd in 1588 geboren. Zijn geboorteplaats is niet met zekerheid bekend, maar aangezien de naam van zijn vader, Jan ter Brugghen, tot 1602 regelmatig in Haagse documenten voorkomt, wordt aangenomen dat Hendrick hier het levenslicht zag. Na een leertijd bij de Utrechtse schilder Abraham Bloemaert, reisde Ter Brugghen, net als veel van zijn Utrechtse collega's, naar Italië. Het is onbekend wanneer hij vertrok en hoelang zijn Italiaanse verblijf duurde. Zeker is wel dat hij in de zomer van 1614 in Milaan was. In de nazomer van hetzelfde jaar reisde hij samen met twee Utrechtse collega's over de Sint Gotthardpas terug naar Utrecht, waar hij rond 1 oktober arriveerde.¹

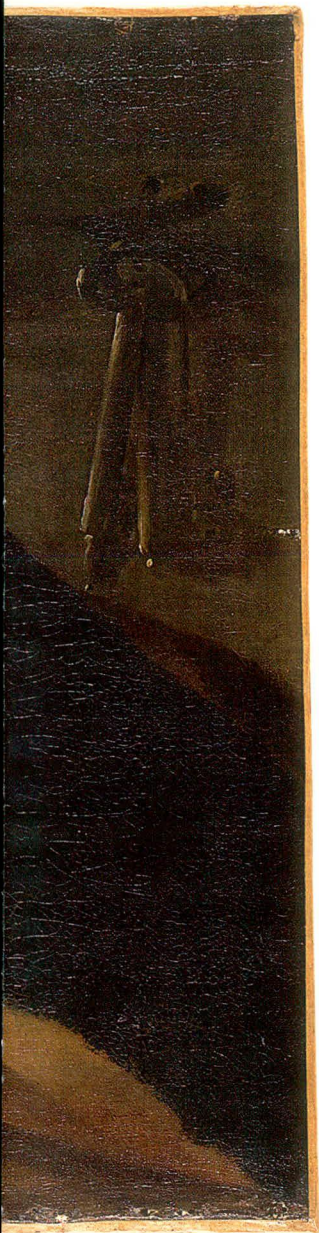
In 1616 wordt Hendrick ter Brugghen lid van het Utrechtse Sint Lucasgilde en trouwt hij met Jacomijna Verbeeck. Het is een gereformeerd huwelijk dat wordt afgesloten in de Utrechtse Geertekerk. Het echtpaar krijgt acht kinderen. De jongste, Hendrickgen, wordt geboren in maart 1630. Haar vader overlijdt vijf maanden voor haar geboorte, op 1 november 1629, op 42-jarige leeftijd. Als mogelijke doodsoorzaak wordt de pest genoemd. Hij wordt begraven in de Utrechtse Buurkerk.

Over de werkplaats van Hendrick ter Brugghen is vrijwel niets bekend. Van Sebastiaen van Hattingh (ook wel Hattich), die een jaar bij Ter Brugghen inwoonde, wordt aangenomen dat hij bij hem leerde. Overeenkomsten met het werk van Dirck van Baburen hebben geleid tot de aanname dat Ter Brugghen met deze Utrechtse collega samenwerkte.² Deze hypothese wordt echter door geen enkel feit ondersteund. Op stijl-kritische gronden wordt vermoed dat Ter Brugghen een tweede Italiaanse reis maakte. Deze zou hebben plaatsgevonden tussen de zomers van 1619 en 1621.³ Ook voor deze veronderstelling zijn geen bewijzen.

*Met dank aan Martin Bijl,
Albert Blankert, Laurent Sozzani
en Pieter van Thiel.



Hendrick ter Brugghen (toegeschreven),
De berouwvolle Petrus 161[6].
Doek, 67,7 x 85,8 cm.
Centraal Museum, Utrecht



Hendrick ter Brugghen: oeuvre

Net als veel van zijn Utrechtse collega's, raakte ook Hendrick ter Brugghen tijdens zijn verblijf in Italië diep onder de indruk van het werk van Caravaggio (1571-1610). Op revolutionaire wijze brak de Italiaanse grootmeester met de rond 1590 heersende idealiserende stijl van het maniërisme en introduceerde een ongekend en door velen als schokkend ervaren realisme. Caravaggio beeldde zijn figuren (vaak halffiguren) als zeer dichtbij af en plaatste de compositie krap in de lijst, waardoor de nabijheid van het voorgestelde wordt versterkt. De ruimte is ondefinieerbaar door de donkere of bijna effen achtergrond en nooit diep. Er is sprake van een voorkeur voor variatie, zowel wat typen, leeftijden als expressies betreft en er is veel aandacht voor het nauwgezet weergegeven schilderachtig detail. Caravaggio had Italiaanse, Franse, Spaanse en Vlaamse navolgers. Van de Noord-Nederlandse is Hendrick ter Brugghen samen met Gerard van Honthorst de belangrijkste.

De eerste monografische studie over Hendrick ter Brugghen is van de Engelse kunsthistoricus Benedict Nicolson (1914-1978) en dateert uit 1958.⁴ Met *Hendrick ter Brugghen in America* in 1965-1966 (Dayton en Baltimore) was de eerste tentoonstelling over de meester een feit. De Amerikaanse kunsthistoricus Leonard J. Slatkes (1930-2003) was er de samensteller van.⁵ Samen met Albert Blankert leverde hij in 1986 het concept voor *Nieuw Licht op de Gouden Eeuw* (Utrecht en Braunschweig). Deze laatste expositie markeert tot nu toe min of meer het eindpunt van het Ter Brugghen-onderzoek.⁶

Het totale oeuvre van Ter Brugghen werd door Nicolson in 1958 vastgesteld op 77 schilderijen.⁷ In 1986 wordt een totaal genoemd van 80.⁸ Ter Brugghen signeert zijn werk vrij consequent met zijn volledige naam *HTBrugghen*, of met de voorletters van zijn naam *HTB*, waarbij de hoofdletters altijd in monogram zijn geschreven. Vroeg werk was lange tijd onbekend, waardoor een voorzichtige chronologie alleen was vast te stellen voor de jaren 1620 tot 1629. *De berouwvolle Petrus* uit 161[6] wordt door een enkeling wel, maar door de meeste kunsthistorici niet als eigenhandig beschouwd.

De berouwvolle Petrus: probleemstelling

'Een Terbrugghen teruggevonden'. In 1938 wordt in verschillende Nederlandse kranten het bericht gepubliceerd dat J.B.V.M.J. van de Mortel, burgemeester van Noordwijk, tot zijn verrassing eigenaar is geworden van een schilderij van Hendrick ter Brugghen. *De berouwvolle Petrus*, al decennia lang aanwezig op Huize Ter Baast, diep in de bossen van Oirschot, komt

door erfeling in zijn eigendom. Van de Mortel laat het schilderij schoonmaken door C.B. van Bohemen die in de linkerbenedenhoek de signatuur van Ter Brugghen en een datering (1610 of 1616) ontdekt.⁹ Het wordt nog in hetzelfde jaar op een tentoonstelling in het Van Abbemuseum in Eindhoven aan het publiek gepresenteerd.¹⁰

In 1967 wordt *De berouwvolle Petrus* door het Centraal Museum verworven voor f 80.000,-. Het museum heeft op dat moment vier onbetwiste meesterwerken van Ter Brugghen in eigendom en de discussie over de toeschrijving van de *Petrus* is al jaren in volle gang.¹¹ Benedict Nicolson oordeelt in zijn monografie van 1958 op basis van een foto dat het schilderij zeker geen origineel is.¹² Hij herhaalt zijn bevindingen in 1960, nadat hij het in schoongemaakte staat heeft onderzocht.¹³ De Haagse kunsthandelaar Hans M. Cramer, van wie het schilderij door het Utrechtse museum is aangekocht, is echter overtuigd van de echtheid en zal dat ook blijven.¹⁴ Omdat Leonard J. Slatkes en Albert Blankert, de organisatoren van *Nieuw Licht op de Gouden Eeuw*, zich aan Nicolsons zijde scharen, wordt het schilderij in 1986 in Braunschweig buiten catalogus getoond.¹⁵ De discussie rond de toeschrijving kent inmiddels voor- en tegenstanders. Men spreekt de hoop uit dat een restauratie en verder onderzoek uitsluitsel zal geven.

De berouwvolle Petrus: tegenstanders

Benedict Nicolson, auteur van 'Hendrick Terbrugghen' (1958) en specialist op het gebied van het internationaal caravaggisme: De modellering is te zacht voor een eigenhandige Ter Brugghen, vooral als het schilderij vroeg moet worden gedateerd. De tekening van de ogen, de neus en handen, en vooral de lange linkerduim, is niet expressief genoeg. De slordige signatuur *HT Brugghen* is vreemd vanwege de lichte kleur en de afstand tussen de *HT* en de *B* en dus waarschijnlijk vals. Het schilderij is wat onderwerp en compositie betreft echter indrukwekkend en karakteristiek. Net als op andere vroege werken is de schaduw die de neus op de snor werpt een prominent en individueel kenmerk van Ter Brugghen. Het schilderij is dan ook een belangrijk document voor Ter Brugghens vroege stijl en kan daarom heel goed een kopie zijn naar een verloren origineel. De signatuur is hiervan overgenomen en de datering 1616 zou in dat geval kunnen kloppen.¹⁶

Leonard J. Slatkes, samensteller van 'Hendrick ter Brugghen in America' in 1965-1966 (Dayton en Baltimore) en medesamensteller van 'Nieuw Licht op de Gouden Eeuw' in 1986 (Utrecht en Braunschweig), alsook auteur van een onvoltooid en ongepubliceerd monografisch manuscript over Ter Brugghen: De zachte modellering, de vormeloze weergave van de handen, de donzige

Hendrick ter Brugghen,
De aanbidding van de koningen 1619.
Doek, 134 x 160 cm.
Rijksmuseum, Amsterdam



weergave van de baard, en vooral de nogal saaie, weinig opwindende kleur van het schilderij maakt het onmogelijk te veronderstellen dat Ter Brugghen direct bij de uitvoering betrokken is geweest. *De berouwvolle Petrus* is geen kopie, maar een herhaling uit de werkplaats van Ter Brugghen naar een verloren origineel.¹⁷

*Albert Blankert, medesamensteller van 'Nieuw Licht op de Gouden Eeuw' in 1986 (Utrecht en Braunschweig) en kenner en auteur van tal van publicaties over het Utrechts caravaggisme: Het schilderij is duidelijk een kopie. De poging om het schilderij op te waarderen tot een eigenhandig werk is mijns inziens terecht door Slatkes en anderen verworpen.*¹⁸

De berouwvolle Petrus: voorstander

De aankoop in 1970 van Ter Brugghens *De aanbidding van de koningen* uit 1619 door het Rijksmuseum in Amsterdam, is voor Pieter van Thiel, (oud-)directeur schilderijen, aanleiding het vroege werk van de meester

opnieuw te onderzoeken. Hij publiceert zijn bevindingen in het *Bulletin van het Rijksmuseum* (1971) en in een monografisch artikel getiteld 'In quest of the early Ter Brugghen' (1988). In beide gevallen oordeelt hij positief.¹⁹

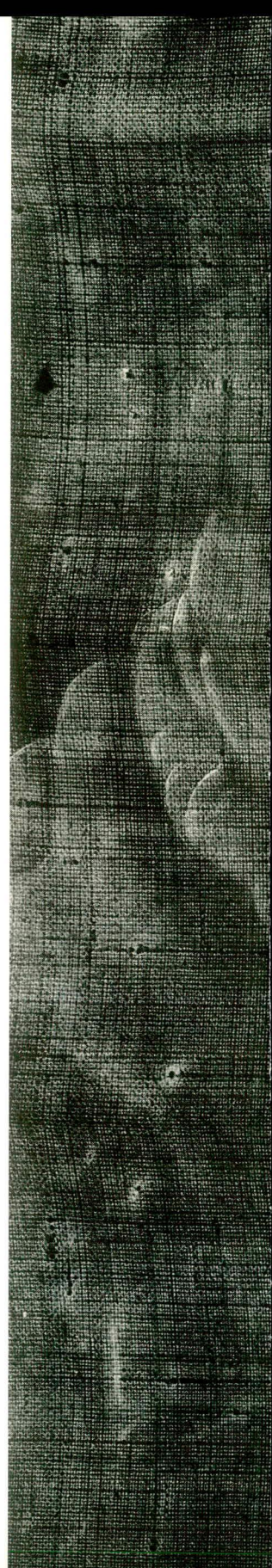
'Ofschoon het schilderij hier en daar wat geleden heeft, is de factuur van Ter Brugghen toch duidelijk te zien, vooral in de sleutels, die door een kopiist nooit zo vrij en trefzeker uitgebeeld zouden zijn, en verder in de handen en in de neus- en oogpartij. De vette randjes, die de verfstreken omzomen, de typische manier waarop de wangpartij tegen de neus is gezet, de vorm van het oor, de behandeling van het haar en de mooie contour van de schedel corresponderen ten nauwste met de uitvoering van de kop van de knielende koning op *De Aanbidding van de koningen* uit 1619.'²⁰

'Bij onderzoek bleek mij, dat de signatuur in lichte oker op donkerbruin staat geschreven in een minder vast handschrift dan latere signaturen van Ter Brugghen, maar ik zie geen enkele reden om hem als vals te kwalificeren. Er staat HT brugghen fecit. (HT in monogram en de achternaam zonder hoofdletter). Het gat tussen het monogram en de achternaam is niet impossible (zoals Nicolson heeft beweerd), want in 1619 schreef de schilder zijn naam vrijwel net zo, maar met een hoofdletter.'²¹

Wat Van Thiel toen niet wist, is dat de recente restauratie heeft aangetoond dat de signatuur ontegenzeggelijk origineel is, en identiek aan die op de *Aanbidding van de koningen* uit het Rijksmuseum uit 1619: 'HT Brugghen fecit' (achternaam met hoofdletter).

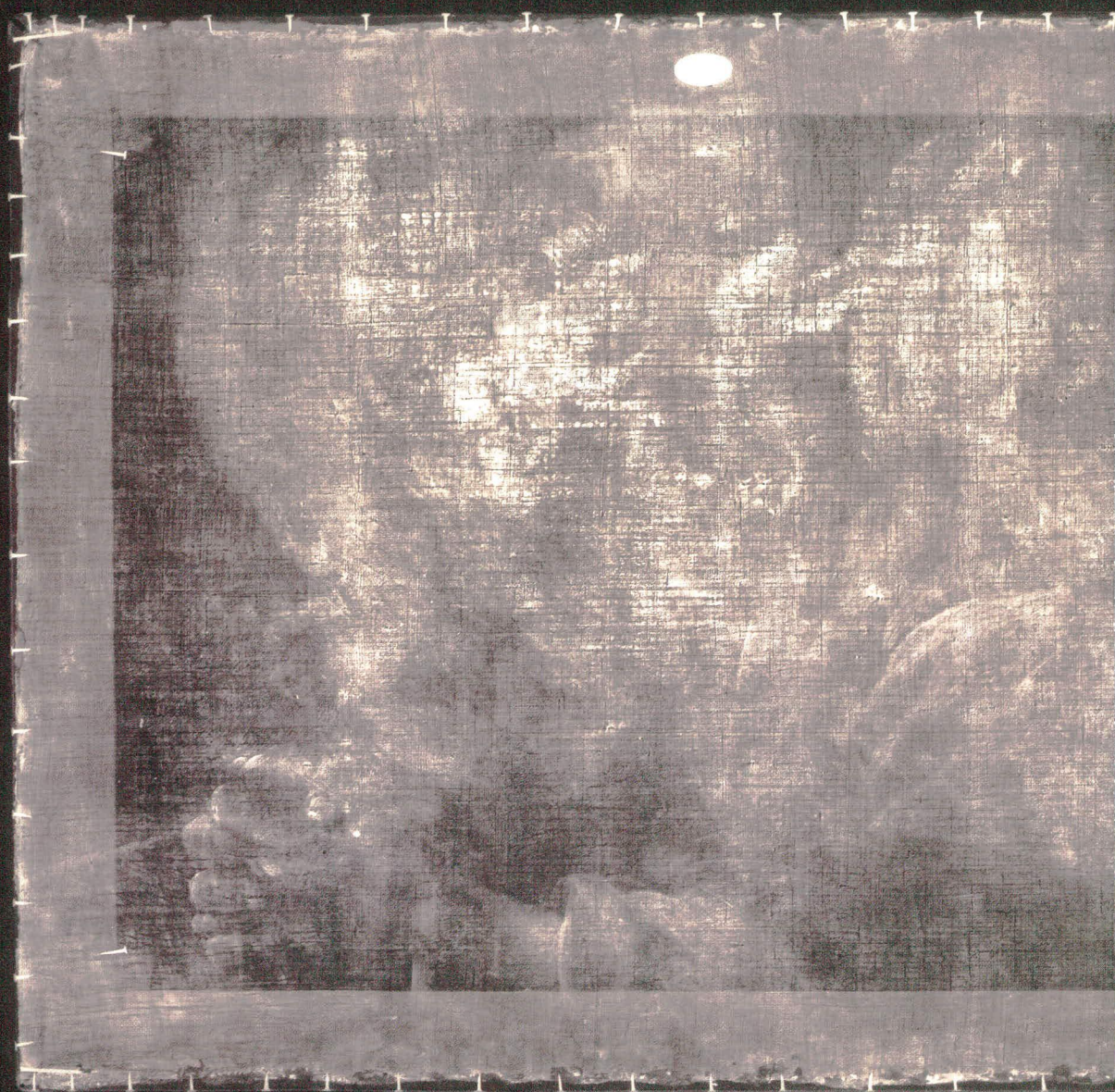
Kunsthistorisch en technisch onderzoek sinds 1986

Met de expositie *Nieuw Licht op de Gouden Eeuw* in het vooruitzicht, wordt *De berouwvolle Petrus* in 1986 op verzoek van het Centraal Museum in het Rijksmuseum onderzocht. Pieter van Thiel laat röntgenopnamen van details maken en vraagt restaurator Martin Bijl (op dat moment in het Amsterdamse museum hoofdrestaurator) het schilderij te bestuderen. Bijl concludeert dat de signatuur, hoewel opgehaald, origineel is. Waarschijnlijk is het gehele kleed van Petrus overschilderd. Van de handen en het hoofd worden röntgenfoto's gemaakt, die repentirs (eigenhandige wijzigingen) en/of compositieveranderingen tonen. Vergelijking met de röntgenfoto's van *De aanbidding van de koningen* laat een sterke overeenkomst in opbouw en materiaalgebruik zien, vooral in het wat vlekkerig gebruik van loodwit. Dit pigment is vanwege het hoge gehalte aan lood goed zichtbaar op de röntgenfoto.





Röntgenopname van
Hendrick ter Brugghen
De aanbidding van de
koningen 1619
Rijksmuseum, Amsterdam



Röntgenopname van Hendrick ter
Bruggen (toegeschreven),
De berouwvolle Petrus 161[6].
Centraal Museum, Utrecht



In verband met de restauratie worden er in 2003 van het hele schilderij röntgenfoto's gemaakt. De structuur van het doek, onregelmatig met kleine knoopjes, is vergelijkbaar met die van *De aanbidding van de koningen*. Op het eerste gezicht lijkt het alsof links van het hoofd de vorm van een naar voren gebogen gezicht is weergegeven, terwijl ook rechts twee contouren, mogelijk van een schedel, zichtbaar zijn. Het zou voorbarig zijn op grond hiervan te concluderen dat het schilderij dus geen kopie is, omdat Ter Brugghen, op zoek naar de juiste compositie, wijzigingen aanbracht. De vlek links van het hoofd kan ook een globaal aangebrachte grondering zijn en dat er rechts een vorm te zien is, kan evengoed duiden op het hergebruik van een deels beschilderd doek. Het ligt immers wat de compositie betreft niet voor de hand het hoofd zo ver rechts op het oppervlak te plaatsen.

In 1992 duikt een tot dan toe onbekende versie van *De berouwvolle Petrus* op in Parijs.²³ Niet alleen zijn de compositie en de kleur vrijwel gelijk aan het Utrechtse schilderij, het heeft bovendien dezelfde afmetingen. Anders is de positie van de sleutels (dit keer niet links van Petrus aan de muur, maar voor zijn handen op tafel) en het kleed dat veel hoger rond zijn rug is gedrapeerd. De twee schilderijen werden in Victor II voor het eerst samen getoond.

Voorlopige conclusies

Na de recente restauratie van *De berouwvolle Petrus* door Laurent Sozzani, is aan Albert Blankert en Pieter van Thiel gevraagd zich opnieuw uit te spreken over de toeschrijving van het schilderij aan Hendrick ter Brugghen.²⁴ Beiden blijven bij hun oorspronkelijk oordeel.

Albert Blankert: 'Er is geen detail op het schilderij aan te wijzen dat ook maar in de verste verte overeenkomt met Ter Brugghens grootmeesterlijke techniek. Wel vertoont het stuk geheel en al zijn trant en opvatting, zodat de gevolgtrekking dat het een kopie is naar een ons onbekend werk mij evenzeer als voorheen de enige logische en juiste lijkt. De signatuur zal van het voorbeeld zijn meegekopieerd, een fenomeen dat je bij oude schilderijen niet vaak aantreft. Als document vind ik het schilderij interessant, als kunstwerk niet'.²⁵

Pieter van Thiel: 'Hoewel het geen groots schilderij betreft, is er geen reden aan te nemen dat het niet door Ter Brugghen zou zijn geschilderd. De kop en de handen van Petrus maken op mij een volkomen authentieke indruk maar zij geven wel blijk van de onbedrevenheid van de jonge schilder in ontwikkeling. Een kopiist zou het schilderij, als hij al een weinig



spectaculaire compositie als deze zou kiezen om te kopiëren, vermoedelijk hebben geïnterpreteerd en verbeterd, en deze niet letterlijk hebben overgenomen. De signatuur is origineel en het idee dat deze zou zijn meegekopieerd is moeilijk verdedigbaar'.²⁶

Uit het bovenstaande blijkt, dat beide kenners bij hun oorspronkelijk oordeel blijven. Ze zijn het wel eens over het feit dat *De berouwvolle Petrus* een vroeg 17de eeuws schilderij is, dat de signatuur origineel is, en dat de compositie van Ter Brugghen is. Alleen op kwalitatieve gronden moet het schilderij volgens Blankert worden beschouwd als niet eigenhandig door Ter Brugghen. De tweede versie van *De berouwvolle Petrus*, die in 1992 op de Parijse kunstmarkt is verschenen, zou in dat laatste geval wellicht de originele compositie kunnen zijn. Het is echter gesigneerd noch gedateerd. Technisch onderzoek van het Parijse schilderij en vergelijking van de twee versies kan misschien de oplossing bieden voor het vraagstuk van de toeschrijving.²⁷

Hendrick ter Brugghen
(toegeschreven),

De berouwvolle Petrus 17de eeuw.

Doek, 67,5 x 85,6 cm.

Particuliere collectie Frankrijk

NOTEN

- 1 Zie voor een biografie over Ter Brugghen Utrecht/Braunschweig 1986/1987, *Nieuw licht op de Gouden Eeuw. Hendrick ter Brugghen en tijdgenoten* (A. Blankert en L.J. Slatkes), Utrecht (Centraal Museum)/Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum), pp. 65-75; M.J. Bok en Y. Kobayashi, 'New data on Hendrick ter Brugghen', *Hoogsteder-Nauman Mercury* 1 (1985), pp. 7-34; L. Helmus, 'Il carattere olandese del caravaggismo di Utrecht' in: Milaan 2006, *Caravaggio e l'Europa. Da Caravaggio a Mattia Preti*, Milaan (Palazzo Reale), pp. 87-97; L. Slatkes en W. Franits, *The paintings of Hendrick ter Brugghen 1588-1629*, Amsterdam/Philadelphia 2007, pp. 1-32.
- 2 L. Slatkes, *Dirck van Baburen (c. 1595-1624)*, Utrecht 1969, pp. 94-98.
- 3 Utrecht/Braunschweig 1986/1987 (zie noot 1), p. 66.
- 4 B. Nicolson, *Hendrick Terbrugghen*, Londen 1958.
- 5 Dayton/Baltimore 1965/1966, *Hendrick Terbrugghen in America* (L.J. Slatkes), Dayton (Dayton Art Institute)/Baltimore (Museum of Art), 1965-1966.
- 6 Utrecht/Braunschweig 1986/1987 (zie noot 1). In 2007 verscheen de langverwachte

monografie over Ter Brugghen.

Zie Slatkes en Franits 2007 (zie noot 1).

7 Nicolson 1958 (zie noot 4), cat. nrs. A1-A77, pp. 43-109.

In de nieuwste monografie van Slatkes en Franits wordt als totale aantal 87 genoemd. Slatkes en Franits 2007 (zie noot 1), cat. nrs. A1-A 87, pp. 75-208.

8 Utrecht/Braunschweig 1986/1987 (zie noot 1), p. 18.

9 'Een Hendrick Terbrugghen' in *De Tijd*, 24 mei 1938.

10 Eindhoven 1938,

Noord-Brabantsch kunstbezit. Tentoonstelling ter gelegenheid van het 40-jarige regeeringsjubileum van Hare Majesteit Wilhelmina, Koningin der Nederlanden, Eindhoven (Stedelijk Van Abbemuseum), 1938, cat. nr. 38, p. 24.

11 Hendrick ter Brugghen, *De roeping van Mattheus* 1621. Doek, 102,3 x 136,9 cm; *De rijke man en de arme Lazarus* 1625. Doek, 167,7 x 207,5 cm; *De vrolijke drinker* ca. 1625. Doek, 71,4 x 59,8 cm en *Slappende Mars* 1629. Paneel, 106,5 x 92,8 cm.

12 Nicolson 1958 (zie noot 4), cat. nr. D 90, pp. 116-117.

13 B. Nicolson, 'Second thoughts about Terbrugghen', *The Burlington Magazine* 692 (1960), pp. 465-473.

14 Brief H. Cramer, Den Haag d.d. 15 januari 1986 in de do-

cumentatie van het Centraal Museum, Utrecht.

15 B. Schnackenburg, 'Holländische Malerei im neuen Licht. Hendrick ter Brugghen und Seine Zietgenossen', *Kunstchronik* 40 (1987), p. 173.

16 Nicolson 1958 (zie noot 4), cat. nr. D 90, pp. 116-117.

17 L.J. Slatkes, 'Rethinking to Brugghen's early chronology' in R. Klessmann, *Hendrick ter Brugghen und die Nachfolger Caravaggios in Holland*, Braunschweig 1988, p. 81. Het manuscript is inmiddels gepubliceerd. Zie Slatkes en Franits 2007 (zie noot 1).

18 A. Blankert, *A newly discovered painting by Hendrick ter Brugghen*, Zwolle 1991, p. 39 (noot 9).

19 P.J.J. van Thiel, 'De aanbidding van de koningen en ander vroeg werk van Hendrick ter Brugghen', *Bulletin van het Rijksmuseum* 19 (1971), pp. 91-116 en P.J.J. van Thiel, 'In quest of the early Ter Brugghen' in Klessmann 1988 (zie noot 17), pp. 85-88.

20 Van Thiel 1971 (zie noot 19), p. 107.

21 Van Thiel 1971 (zie noot 19), pp. 104-106.

22 Verslag van het onderzoek door M. Bijl d.d. 5 juni 1986 in de documentatie van het Centraal Museum, Utrecht.

23 Parijs 1992, *Maîtres Anciens du XVIe au XVIIIe siècle*, Parijs

(Société Labatut), 1992, cat. nr. 7, pp. 28-32. Een kopie naar dit schilderij op doek, 58 x

69,5 cm. bevindt zich in particuliere collectie Nederland.

24 De restauratie vond plaats van mei 2003 tot april 2004. Zie het restauratierapport van L. Sozzani, Amsterdam d.d. 1 juni 2004 in de documentatie van het Centraal Museum, Utrecht.

25 e-mail van A. Blankert d.d. 14 april 2004 in de documentatie van het Centraal Museum, Utrecht.

26 Neerslag van het gesprek d.d. 11 mei 2004 met P.J.J. van Thiel en L. Sozzani in het depot van het Centraal Museum, Utrecht in de documentatie van het Centraal Museum.

27 Op 13 januari 2005 heeft in de tentoonstelling een onderzoeksbijeenkomst plaatsgevonden, waarbij M. Bijl, A. Blankert, L.M. Helmus, L. Sozzani en P.J.J. van Thiel aanwezig waren. Zie het verslag in de documentatie van het Centraal Museum, Utrecht. In Slatkes en Franits 2007 (zie noot 1), cat. nr. W9, pp. 223-224 is *De berouwvolle Petrus* uit de collectie van het Centraal Museum gecatalogiseerd als werkplaats Ter Brugghen.

De prediking van Johannes de Doper

door Lambert Sustris 1530-1535

Liesbeth M. Helmus*

Twee maal toegeschreven aan Jan van Scorel

Jan van Scorel (1495-1562) is voor de schilderkunst van de Noordelijke Nederlanden buitengewoon belangrijk geweest. Scorel bezocht in de jaren 1520-1523 Italië. Hier leerde hij de klassieke oudheid en de werken van Italiaanse meesters als Michelangelo en Rafaël kennen. Het was de vormtaal van de Italiaanse Renaissance die hij na zijn terugkeer in 1524 in het Noorden introduceerde. Scorel vestigde zich in Utrecht en bleef daar, met een onderbreking van drie jaar (1524-1527) in Haarlem, tot aan zijn dood werken. Omdat de productie van Scorels werkplaats zo omvangrijk is geweest en omdat hij zowel door tijdgenoten als door schilders uit generaties na hem veel is nagevolgd, loopt het oeuvre dat hem is toegedacht in de honderden.

De prediking van Johannes de Doper

Ook dit werk werd lang als een eigenhandige Scorel beschouwd. Nadat het schilderij in 1925 werd geveild in Londen publiceerde Kurt Steinbart het als eerste in *Oud Holland* als een nieuw ontdekt werk van de meester.¹ G.J. Hoogewerff schreef het in 1947 toe aan de Meester van de Barmhartige Samaritaan en in 1955 plaatste J. Bruyn het, vanwege overeenkomsten met een serie houtsneden, op naam van de Meester van de Leeuwenjacht.² Het was Bert Meijer die het schilderij in 1992 overtuigend toeschreef aan Lambert Sustris.³ Ook het ontwerp van de serie houtsneden met de leeuwenjacht wordt inmiddels aan Sustris toegeschreven.⁴ *De prediking van Johannes de Doper* werd in 1927 aangekocht door de Haagse ingenieur C.Th.F. Turkow en in 1931 in bruikleen gegeven en vervolgens in 1987 aan het Centraal Museum gelegateerd.

*Met dank aan Alistair Laing,
Bert Meijer en Arie Wallert.



Lambert Sustris,
De prediking van Johannes de Doper 1530-1535.
Paneel, 110,3 x 151,2 cm. Centraal Museum, Utrecht





Drieluik van de familie De Visscher van der Gheer

De voortreffelijke Scorel gaf ze met zijn kunst zo weer dat men zou geloven dat het een werk van de edele Apelles zou kunnen zijn (*Hos bonus expressit ta[n]ta Scoreli[us] arte // Nobilis ut credi possit Apellis opus*). Ondanks deze tekst op de predella van het drieluik, zijn kunsthistorici het er al sinds het begin van de vorige eeuw over eens dat dit geen eigenhandig werk van Scorel is.⁵ Het middenpaneel wordt toegeschreven aan een schilder uit de werkplaats van Scorel, terwijl de zijluiken sinds 1986 op naam van de Culemborgse schilder Jan Deys Gerritsz. zijn geplaatst.⁶ Het drieluik is nooit in de handel geweest. De opdrachtgever legateerde het aan de Utrechtse armen, waarna het via de Vereenigde Gods- en Gasthuizen en het Genootschap Kunstliefde uiteindelijk in de collectie van het Centraal Museum terecht kwam.

Jan van Scorel (werkplaats)
en Jan Deys Gerritsz.,
Drieluik van de familie
De Visscher van der Gheer
ca. 1556 (middenpaneel)
en ca. 1570 (zijluiken).
Paneel, 99,2 x 73,2 cm
(middenpaneel);
107 x 31 cm (zijluiken).
Centraal Museum, Utrecht

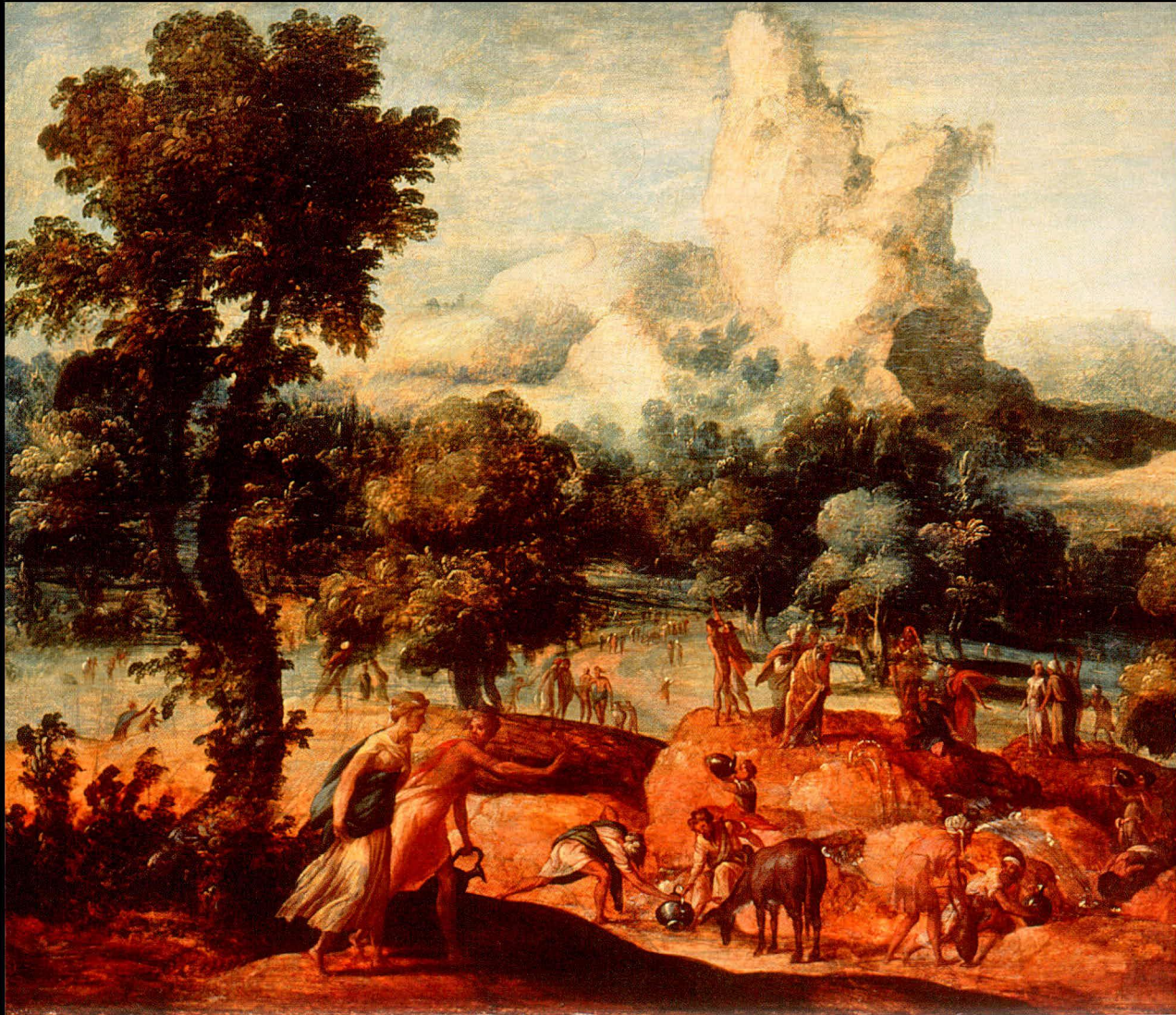
Lambert Sustris en *De prediking van Johannes de Doper*

Lambert Sustris werd omstreeks 1515 in Amsterdam geboren.⁷ Omdat zijn vroege werk overeenkomsten vertoont met het werk van Jan van Scorel, wordt aangenomen dat hij één van diens leerlingen is geweest. Hij vertrok omstreeks 1530 naar Rome, waar hij zijn handtekening zette op het gewelf in de Domus Aurea, net als twee andere leerlingen van Scorel, Herman Postma en Maerten van Heemskerck. In de tweede helft van de jaren 30 vestigde Sustris zich in Venetië. Hier was hij één van de Nederlandse kunstenaars die Titiaan assisteerde bij het schilderen van landschappen. Vanaf omstreeks 1540 was Sustris werkzaam in Padua, waar hij een aantal palazzi in de stad en omgeving decoreerde met belangrijke reeksen fresco's. Zijn opdrachtgevers behoorden tot het humanistisch milieu, dat sterk georiënteerd was op Rome en de klassieke oudheid. Na een verblijf in Augsburg vanaf 1548 keerde Sustris op onbekende datum terug naar Venetië, waar hij na 1591 overleed.⁸

Sustris maakte vooral naam als schilder van landschappen met ruïnes en elegante, langgerekte figuren. Kenmerkend voor zijn stijl zijn de klassieke elegantie van de figuren en de wijze waarop zij als groepjes in het landschap zijn geplaatst. De boomkruinen van Sustris zijn zwaarder en zijn rotsplateaus minder hoekig dan bij Scorel. Sustris' kleurgebruik wordt gedomineerd door rossig vaalbruin, blauwig grijsgroen en bruingrijs. De schildering is vloeiend en enigszins aquarelachtig.

De prediking van Johannes de Doper werd in 1992 door Meijer toegeschreven aan Sustris op basis van de resten van de signatuur: 'L[...] // pi[nx]it' (en niet zoals voorheen gelezen: 'J[...] // pi[nx]it'), vanwege de compositie die wat opbouw op ander werk van Sustris lijkt, en op basis van de stilistische overeenkomsten met diens andere werk.⁹ De datering wordt vanwege





verwantschap met het werk van Scorel geschat op rond 1530. Het volledige oeuvre van Sustris bestaat uit 55 schilderijen, een aantal fresco's en circa 10 tekeningen. Hij schilderde zowel religieus als profaan (mythologisch en allegorisch) werk. Er zijn bovendien portretten van zijn hand bekend.¹⁰

Twee keer Sustris: overeenkomsten en verschillen

In 1999 benaderde Alastair Laing, 'keeper of the collections' van The National Trust, op advies van Henri Defoer, oud-directeur van het Utrechtse Museum Catharijneconvent, de Sustris-kenner Bert Meijer met een foto van *Mozes slaat water uit de rots*. Het schilderij, dat geregistreerd stond als het werk van een anonieme Vlaamse schilder die werkzaam moest



Lambert Sustris,
*Mozes slaat water uit
 de rots* 1530-1535.
 Paneel 56,5 x 81 cm.
 Hardwick Hall,
 The Devonshire Collection
 (The National Trust)

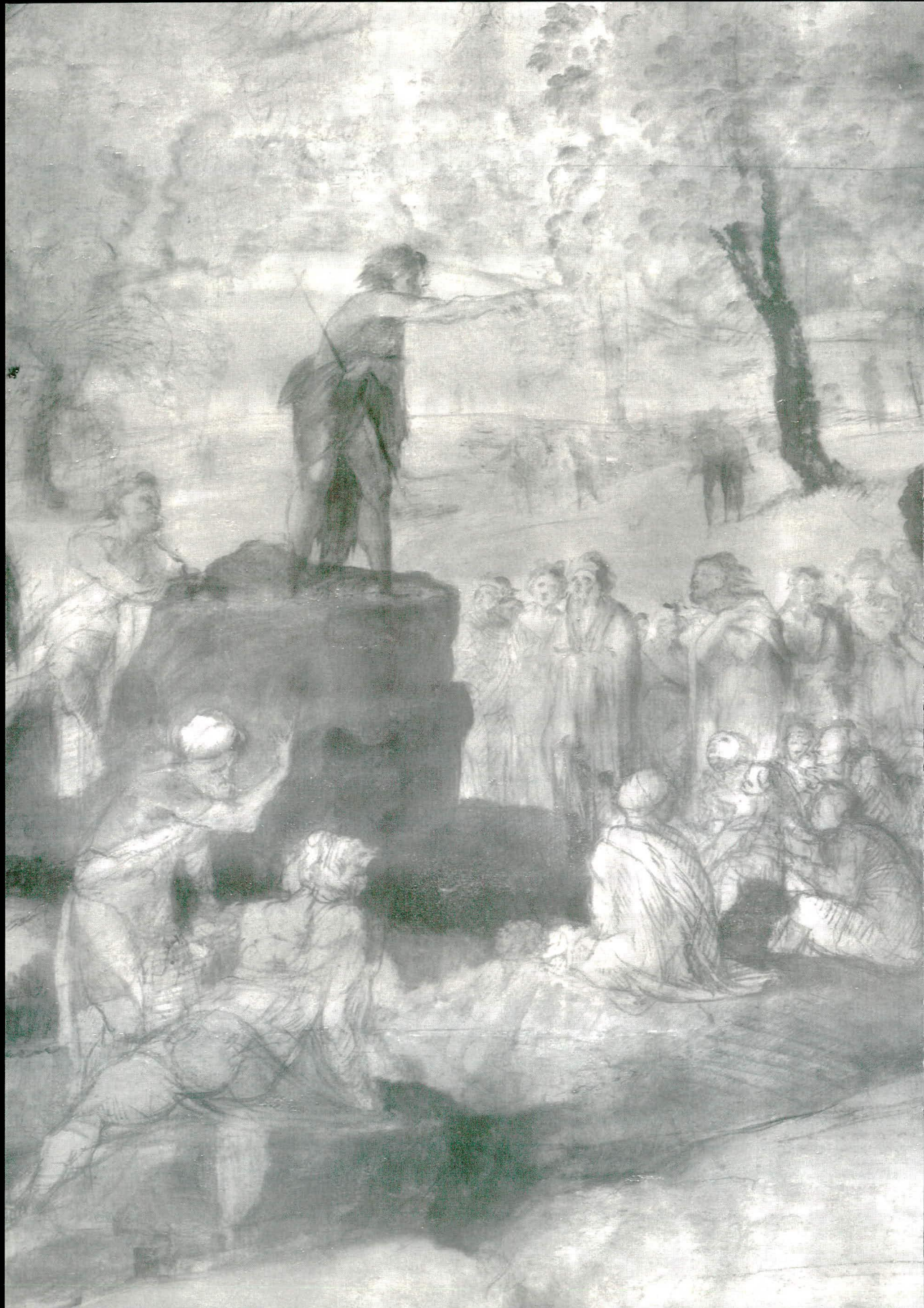
zijn geweest in Italië, werd door Meijer herkend als een vroeg werk van Sustris, te dateren rond 1530-1535.¹¹ Nadat hij het schilderij in 2002 in Hardwick Hall had gezien, concludeerde Meijer dat het waarschijnlijk het vroegste bekende werk van Sustris betrof. *De prediking van Johannes de Doper* en *Mozes slaat water uit de rots* behoren beide tot het vroege oeuvre van de meester.¹² Ze werden in Victor III voor het eerst samen getoond.

In beide schilderijen staat het landschap centraal. De religieuze voorstellingen zijn zelfs, zeker bij *Mozes*, met moeite terug te vinden. Ook de compositie komt overeen: een wijds panorama, met in het midden een rotspartij, links op de voorgrond een boompertij en in de verte in het midden hoge rotsen. In het landschap zijn kleine groepjes figuren geplaatst. Opmerkelijk is de overeenkomst in de twee vrouwenfiguren die links in beeld, druk pratend de voorstelling in lopen. Dezelfde vrouwenfiguren komen we tegen op *Het toilet van Bathseba* van Jan van Scorel en, ditmaal als driemanschap, op de houtsneden met de leeuwenjacht, voorheen net als *De prediking* toegeschreven aan de Meester van de Leeuwenjacht, maar nu eveneens op naam van Lambert Sustris.¹³

Uit infraroodreflectografisch onderzoek blijkt dat links op *Mozes* een dubbele boompertij is getekend, vergelijkbaar met die op *De prediking*, die echter niet in verf is uitgevoerd.¹⁴ Het onderzoek naar de ondertekening leverde echter ook een belangrijk verschil op. Terwijl de tekening van *Mozes* is uitgevoerd in krijt, is bij *De prediking* penseel gebruikt. Het gebruik van een ander medium kan worden verklaard uit het verschil in functie van de tekening. Terwijl de tekening bij *De prediking* als eerste stadium van het schilderen fungeert, en ook duidelijk door de transparante verf heen te zien is, heeft de tekening bij *Mozes* de functie van een eerste opzet van de compositie. Bij *Mozes* is dan ook eerst het hele landschap getekend, zonder toevoeging van de figuren. Uit een analyse van een houtmonster, genomen uit *De prediking* is gebleken dat de drager populier is, een in Italië veel gebruikte houtsoort.¹⁵ Hoewel nog niet verder onderzocht, is nu al duidelijk dat ook voor *Mozes* een zachte houtsoort is gebruikt.

Drieluik van de familie De Visscher van der Gheer

De familiewapens in de hoeken op de lijst van het middenpaneel en het eerste deel van de Latijnse tekst op de predella geven uitsluitsel over de identiteit van de opdrachtgever van het drieluik en de afgebeelde personen: 'Hier ziet men een zuster en twee broers, kroost van De Visscher, welke een heilige regel bindt aan Christus en zijn moeder'. Johannes de Visscher





IRR van Lambert Sustris,
**De prediking van
Johannes de Doper**

1530-1535.

Centraal Museum, Utrecht

Opname en montage

© Molly Faries

IRR van Lambert Sustris,
**Mozes slaat water uit
de rots** 1530-1535.

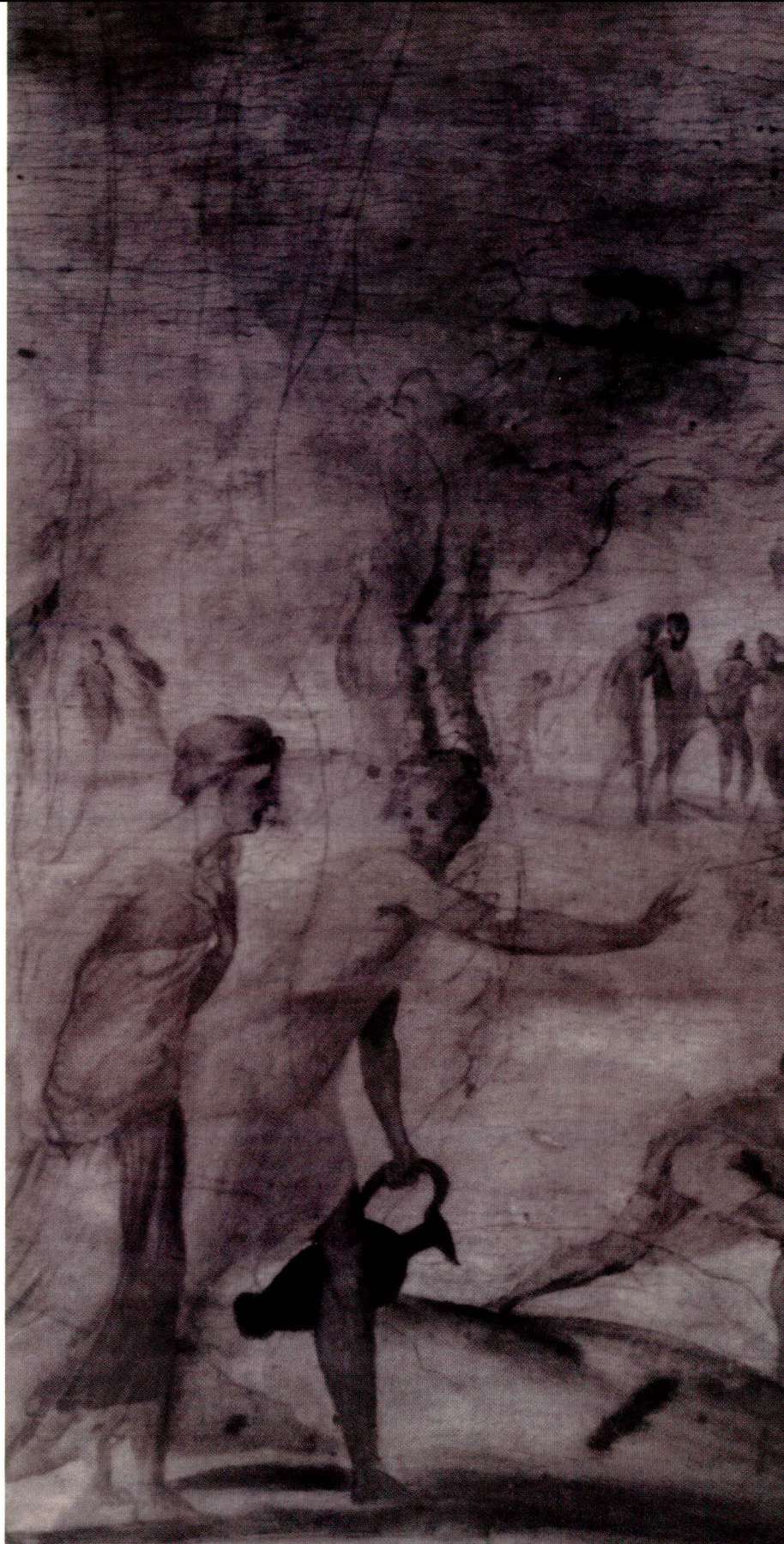
Hardwick Hall,

The Devonshire Collection

(The National Trust)

Opname en montage

© Molly Faries



van der Gheer (ca. 1527-1591), knielt op het middenpaneel voor Maria en het Christuskind. Hij is door het witlinnen superplie als priester en door de over zijn arm hangende grijze almuis van bont als kanunnik herkenbaar.¹⁶

Aangezien hij in 1556 voor het eerst als kanunnik van het kapittel van St. Barbara te Culemborg wordt genoemd, moet de bestelling van het drieluik van na die datum dateren. Johannes' broer Erasmus (ca. 1535-1606) is als praemonstratenser op het linkerluik afgebeeld. Hij was kloosterling in de abdij Mariënweerd aan de Linge en pastoor van Rhenoy. Achter hem bevindt zich de heilige Adrianus, een Romeinse officier die zich tot het christendom bekeerde. Rechts is hun beider zuster Cornelia (?-1595) te zien. Zij was non in het tertiariissenconvent Mariëncroon te Culemborg. De heilige Barbara achter haar is herkenbaar aan haar attriboot de toren, waarin zij door haar vader werd opgesloten om aanbidders af te schrikken.

Het middenluik en de tweede helft van de tekst op de predella hebben ervoor gezorgd dat het drieluik lange tijd op naam van Jan van Scorel heeft gestaan. Hoewel de kwaliteit voor een eigenhandige Scorel onvoldoende is, wijzen het type van Maria, de ruïnes op de achtergrond en ook de ondertekening die door de verf heen schemert, duidelijk op een schilder in diens omgeving. De zijluiken zijn echter van een andere hand. Ze vertonen de karakteristieke schilderwijze van de Culemborgse schilder Jan Deys en zijn waarschijnlijk op later datum, tegelijk met de predella, aan het middenluik toegevoegd. Het geheel vormt een getuigenis van de toewijding van de broers en hun zus aan het christendom en hun bijzondere devotie voor Christus en Maria.

Restauratie *Drieluik van de familie De Visscher van der Gheer*

'Hoe jammer dat dit kunstwerk geretoucheerd, erger nog, bedorven is geworden door de retoucheurs' schrijft C. Ed. Taurel in *De Christelijke kunst in Holland en Vlaanderen*.¹⁷ Ondanks deze kritische opmerking uit 1881 brengen de restauraties van 1929, 1952 en 1964 geen verbetering in de situatie.¹⁸ Voldoende reden om het drieluik na ruim vier decennia grondig onder handen te nemen.¹⁹ Want nog afgezien van een dikke donkergeel verkleurde laag vernis, waren het vooral de in het verleden aangebrachte 'verbeteringen' van restauratoren die storend werkten. Het meest in het oog lopend waren de verfraaiing van het kapsel van Maria en de veranderingen in het gewaad van de stichter op het middenluik. Dat de lange haarstrengen die tot Maria's middel reikten moesten worden verwijderd, was



Anoniem,
Maria met kind en een
stichter ca. 1550.
Paneel, afmetingen onbe-
kend. Particuliere collectie,
Utrecht (1923), huidige
verblijfplaats onbekend.

duidelijk. Moeilijker was het beoordelen van de authenticiteit van het geplooid, witkanten boordje rond de hals van Johannes en het bont waarmee de buitenzijde van de opstaande kraag van de tabberd was afgezet. Het idee dat het hier mogelijk een overschildering betrof ontstond doordat het boordje feitelijk 'in de lucht hing'. Het was niet bevestigd aan de kleding zelf. Bovendien loste de verf waarmee het bont was aangebracht bij het verwijderen van de vernis vrijwel onmiddellijk op.

Om tot een juiste beslissing te komen is allereerst een vergelijking gemaakt met andere, vergelijkbare kleding uit dezelfde periode. Op de *Portretten van twaalf leden van de Utrechtse Jeruzalembroederschap* van Jan van Scorel zijn vijf broeders afgebeeld met een vergelijkbare tabberd en een witlinnen superplie.²⁰ Bij drie van hen lijkt de kraag aan de binnenkant gevoerd met bont en bij geen van hen is het witte hemd dat onder de

NOTEN

1 K. Steinbart, 'Ein neuer Scorel', *Oud-Holland* 43 (1926), pp. 128-132.

2 G.J. Hoogewerff, *De Noord-Nederlandsche schilderkunst*, 5 delen, Den Haag 1936-1947, deel 5 (1947), p. 146 en J. Bruyn, 'Twee anonieme navolgers van Jan van Scorel', *Oud Holland* 70 (1955), pp. 226-229.

3 B.W. Meijer, 'Over Jan van Scorel in Venetië en het vroege werk van Lambert Sustris', *Oud Holland* 106 (1992), pp. 8-11.

4 Meijer 1992 (zie noot 3), pp. 13-16 en Brussel/Rome 1995, *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Kunstenaars uit de Nederlanden en het Prinsbisdom Luik te Rome tijdens de Renaissance*, Brussel (Paleis voor Schone Kunsten)/Rome (Palazzo delle Esposizioni), 1995, cat. nr. 213, pp. 366-368.

5 Zie bijvoorbeeld G.J. Hoogewerff, *Jan van Scorel. Peintre de la renaissance hollandaise*, Den Haag 1923, p. 86 en Utrecht 1952, *Catalogus der schilderijen* (C.H. de Jonge), Utrecht 1952, cat. nr. 264, pp. 122-123.

6 Amsterdam 1986, *Kunst voor de beeldenstorm. Noord-nederlandse kunst 1525-1580* (J.P. Filedt Kok, W. Halsema Kubes en W. Th. Kloek), Amsterdam (Rijksmuseum), cat. nr. 327, pp. 431-432.

7 De biografische gegevens en de informatie over het werk van Sustris zijn ontleend aan Meijer in Amsterdam 1990, *Rondom Rembrandt en Titiaan: artistieke relaties tussen Amsterdam en Venetië in prent en tekening* (B.W. Meijer), Amsterdam (Museum Het Rembrandthuis), pp. 48-49 en Brussel/Rome 1995 (zie noot 4), p. 361. Voor het

vroege werk van Sustris, zie Meijer 1992 (zie noot 3) en oudere biografische publicaties: H.J. Tiele, 'Over Lambert Sustris en een onbekend werk van hem in de verzameling Colonna te Rome', *Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome*, 3 (1923), pp. 183-198 en G.J. Hoogewerff, 'Lambert Sustris, schilder van Amsterdam', *Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome* 2 (1943), pp. 97-115. Zie ook N. Dacos, *Roma Quanta Fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Rome 1995, pp. 53-60.

8 Zie noot 7.

9 Zie noot 3.

10 Concept van de niet gerealiseerde tentoonstelling *Lambert Sustris and painting in the Veneto between Titian and Tintoretto*, Palazzo Zabarella, Padua, 2003.

11 Brief A. Laing d.d. 25 juni 2003 in de documentatie van het Centraal Museum, Utrecht.

12 Brief L.M. Helmus aan B.W. Meijer d.d. 8 juli 2003 in de documentatie van het Centraal Museum, Utrecht.

13 Zie noot 4.

14 Onderzoek met IRR naar Mozes werd uitgevoerd door Molly Faries en Liesbeth M. Helmus op 6 december 2004 in het depot van het Centraal Museum Utrecht (met de Mitsubitsu-camera). Verslag L.M. Helmus d.d. 14 juni 2005 in de documentatie van het Centraal Museum, Utrecht.

15 Zie het rapport P. Klein, d.d. 5 mei 1998 in de documentatie van het Centraal Museum.

16 Zie voor de identificatie van de afgebeelde figuren S. Muller, *De schilderijen van Jan van Scorel in Museum*

tabberd wordt gedragen afgezet met een geplooid kraagje. Een foto van een andere versie van het middenpaneel van het drieluik bevestigde de observatie (afb. p. 47). Ook bij deze stichter ontbreken de bonten rand aan de buitenzijde van de opstaande kraag van de tabberd en het geplooid witte boordje. Het technische bewijs dat het een latere overschildering betrof werd echter geleverd door puntonderzoek.²¹ Uit de verfdwarsdoorsnede van een minuscuul klein verfmonster blijkt dat op de originele verflaag een niet gepigmenteerde laag (vernis?) is te zien, waarop een bruinige overschildering is aangebracht. Op basis hiervan was het verwijderden van de overschilderingen gelegitimeerd.

Kunstliefde, Utrecht 1880, pp. 3-8; Utrecht 1885, *Catalogus der schilderijen in het Museum Kunstliefde* (A.D. de Vries en A. Bredius), Utrecht 1885, cat. nr. 6, pp. 9-12; Amsterdam 1986 (zie noot 6), cat. nr. 327, pp. 431-432 en p. 433, afb. 24, afb. op p. 432. 17 C.E.Taurel, *De Christelijke kunst in Holland en Vlaanderen van de gebroeders Van Eyck tot aan Otho Venius en Pourbus*, Amsterdam/Den Haag/Brussel 1881, p. 73.

18 De vroegst bekende restauratie heeft plaatsgevonden vlak na de schenking in 1835. De schilder en kunstkriticus Christiaan Kramm, zelf ook werkzaam als restaurator, beschrijft in 1861 hoe het drieluik na binnenkomst aan een 'bekwaam kunstenaar [werd] toevertrouwd, om schoon en in orde te maken: doch, die zulke zaken nimmer

bij de hand heeft gehad, kan veel gemakliker de kleederen overschilderen, zoo als die der figuren op de deuren enz., dan al de defecten, als een mozaikwerker, in de kleur bijvullen, waardoor dan ook, bij de beschouwing er van, veel van de oorspronkelijkheid is verloren geraakt. Chr. Kramm, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, van den vroegsten tot op onzen tijd* (6 delen), Amsterdam 1857- 1864, deel 5 (1861), p. 1486. In de periode april tot augustus 1929 werd het drieluik opnieuw onder handen genomen. Dit keer door Schuurding en Adama te Den Haag. Uit het behandelingsvoorstel blijkt dat er blazen in het verfoppervlak zijn ontstaan en dat er sprake is

van losse verf. Een assistent van Schuurding werkte in september en oktober 1952 ter plaatse in het Centraal Museum opnieuw aan het drieluik. Uit de correspondentie blijkt dat er in 1964 wederom ernstige blaasvorming is opgetreden, die door H. Dik te Amsterdam werd behandeld. Behandelingsvoorstel d.d. 2 april 1929, notulen 1929, nr. 271 en correspondentie 1929, nr. 347; 1952, nr. 5511: rekening d.d. 20 november 1952 in Het Utrechts Archief, Archief van het Centraal Museum. Zie ook het *Verslag Centraal Museum, Utrecht over 1952*, p. 5. Correspondentie 1964, nr. 4549: 5 december 1964, eveneens in Het Utrechts Archief, Archief van het Centraal Museum.

19 Het drieluik werd in de periode oktober 2003 tot

februari 2005 (middenpaneel en binnenzijden luiken) en november 2005 tot juni 2007 (buitenzijden luiken) geres- taureerd door M. Dooijes te Amsterdam/Makkum. Conditiebeschrijving en behandelingsvoorstel M. Dooijes, Amsterdam d.d. mei 1998 in de documentatie van het Centraal Museum, Utrecht.

20 Jan van Scorel, *Portretten van vijf leden van de Utrechtse Jeruzalembroederschap* ca. 1541. Paneel, 78,5 x 164,1.

Centraal Museum, Utrecht.

21 Verfmonster genomen door A. Wallert, Rijksmuseum, Amsterdam. Zie over de uitkomsten van het onderzoek de e-mail van A. Wallert d.d. 6 januari 2005 in de documentatie van het Centraal Museum, Utrecht.

De kruisiging met leden van de familie van Adriaen Willemsz. Ploos

naar Hendrick ter Brugghen 1624?

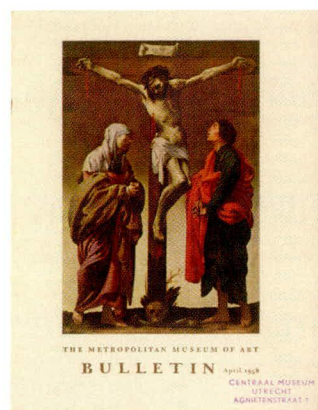
Liesbeth M. Helmus*

Het Centraal Museum verwerft een kopie naar Hendrick ter Brugghen

Terwijl de Utrechtse meesters uit de eerste decennia van de 17de eeuw al sinds de Tweede Wereldoorlog in de Verenigde Staten worden bestudeerd en verzameld, richt in Nederland alleen het Centraal Museum zich vanaf haar ontstaan in 1921 actief op het bijeenbrengen van een collectie Utrechtse schilderkunst.¹ Als in 1956 een schilderij met een kruisiging van Hendrick ter Brugghen, de belangrijkste Utrechtse caravaggist op de Londense kunstmarkt opduikt, is het dan ook niet verwonderlijk dat het een Amerikaans museum is dat het doek aan haar collectie weet toe te voegen.² Het Centraal Museum heeft op dat moment vier onbetwiste meesterwerken van Hendrick ter Brugghen in bezit.³

Het Metropolitan Museum in New York publiceert haar nieuwe aanwinst op de voorzijde van haar museumbulletin en zet in een artikel het belang ervan uiteen. In de publicatie wordt melding gemaakt van een kleinere, zeer gelijkende versie die zojuist op de Nederlandse kunstmarkt is verschenen.⁴ Een belangrijk verschil is echter dat op dit tweede schilderij aan de centrale compositie een aantal stichters is toegevoegd, die gekleed zijn in vroeg 16de-eeuwse kostuums. De knielende donor, zijn vrouw, zoon en drie dochters kunnen door de tekst op de banderol en de familiewapens worden geïdentificeerd als de familie van Adriaen Willemsz. Ploos.

Het schilderij met de kruisiging met stichters bevindt zich op dat moment bij de Haagse kunsthandelaar F. Parry, die, mogelijk naar aanleiding



The Metropolitan Museum of Art Bulletin, april 1958

*Met dank aan Albert Blankert, Marten Jan Bok, Bas Dudok van Heel, Dirk Faber, de heer en mevrouw A.C. van Haften, Hans Kristian Ploos van Amstel, Robert-Jan te Rijdt, Robert Schillemans en Laurent Sozzani.

van de verkoping van het origineel op de novemberveiling van Sotheby's in 1956 (opbrengst f 150.000,00), van januari tot juni 1957 tal van kenners naar zijn schilderij laat kijken.⁵ Niet alleen Benedict Nicolson, de grote Ter Brugghen kenner en auteur van diens monografie bezoekt Parry, maar ook Dr. M. Elisabeth Houtzager, de toenmalige directrice van het Centraal Museum gaat bij hem langs.⁶ In een brief bedankt zij hem voor de mogelijkheid die haar is geboden het schilderij te zien, en spreekt zij haar waardering uit voor de voorrang die het Utrechtse museum zal krijgen bij een eventuele verkoping.⁷ Parry houdt het schilderij echter in bezit en pas als het bij de opheffing van de kunsthandel jaren na zijn overlijden in 1987 bij Christie's Amsterdam wordt geveild, wordt het aldaar door het Centraal Museum verworven voor f 13.000,00.⁸

Probleemstelling

De kruisiging met leden van de familie van Adriaen Willemsz. Ploos is een wonderlijk schilderij. Een onbekende schilder kopieerde de centrale voorstelling naar Hendrick ter Brugghens *Kruisiging met Maria en Johannes*, dat is gedateerd 162[.], en voegde er stichters aan toe die leefden in het begin van de 16de eeuw. Het is de vraag waarom en voor wie een dergelijk schilderij is vervaardigd. De afgebeelde personen zijn op het moment van de opdracht immers al lang overleden en bovendien levert de combinatie van figuren in 16de-eeuwse kostuums met een 17de-eeuwse compositie van een Utrechtse caravaggist stilistisch in elk geval een weinig harmonieus beeld op.

Hendrick ter Brugghen (1588-1629) reisde na zijn leertijd bij Abraham Bloemaert, net als veel van zijn Utrechtse collega's naar Italië, waar hij onder de invloed kwam van het werk van Caravaggio (1571-1610). Op revolutionaire wijze brak de Italiaanse grootmeester met de rond 1590 heersende idealiserende stijl van het maniërisme en introduceerde een ongekend en door velen als schokkend ervaren realisme. Dit, volgens sommigen te ver doorgevoerd naturalisme, deze getrouwe navolging van de natuur, is met de sterke tegenstelling tussen lichte en donkere partijen (*chiaroscuro*) één van de belangrijkste nieuwigheden in Caravaggio's werk.

Noch van Ter Brugghens Italiaanse reis, noch van de eerste jaren na zijn terugkeer naar Utrecht zijn schilderijen bekend. Het oeuvre dat wij kennen is geschilderd tussen 1619 en 1629, het jaar van zijn dood.⁹ Hoewel Ter Brugghen in zijn schilderijen een persoonlijke interpretatie geeft van de werken van zijn grote voorbeeld, is de invloed van Caravaggio altijd onmiskenbaar. Het lichaam van de lijdende gekruisigde is in de *Kruisiging*

Kopie naar Hendrick ter
Brugghen,
De kruisiging met leden
van de familie van Adriaen
Willemsz. Ploos 1624?
Doek, 106,2 x 80,5 cm.
Centraal Museum, Utrecht

met Maria en Johannes, zeker in vergelijking met de getoonde 16de-eeuwse voorbeelden, op naturalistische wijze weergegeven. De algehele compositie is echter zo ouderwets van opvatting, dat het schilderij eerder een 16de-eeuws altaarstuk lijkt dan een schilderij uit het tweede decennium van de 17de eeuw.

De centrale voorstelling van *De kruisiging met leden van de familie van Adriaen Willemsz. Ploos* blijkt echter juist vanwege het archaïsche karakter ervan goed aan te sluiten bij de afgebeelde stichters. Volgens prof. dr. Willem Vogelsang (1875-1954), hoogleraar kunstgeschiedenis aan de Utrechtse universiteit en vanuit die functie adviseur van het Centraal Museum, gaan de figuren wat stijl betreft terug op een compositie van de Utrechtse schilder Jan van Scorel (1495-1562).¹⁰

Op zoek naar een verklaring

Op de *Kruisiging met leden van de familie van Adriaen Willemsz. Ploos* is de stichter van het schilderij afgebeeld, samen met zijn echtgenote en een aantal van hun kinderen. Uit de tekst op de banderol blijkt hun identiteit en sterfdatum. Aan de linkerzijde van het kruis knielen Adriaen Willemsz. Ploos, gestorven op 22 juli 1540 en zijn zoon Gerrit Adriaensz. Ploos, die op 31 december 1539 overleed. Aan de rechterzijde zien we Nelle (Cornelia) van Woerden van Vliet, de echtgenote van Adriaen Willemsz. Ploos, gestorven op 14 oktober 1515, en de drie dochters van het echtpaar, die in de tekst niet worden genoemd. Uit genealogisch onderzoek is bekend dat zij Anna, Alith en Wilhelmina heten. Ter weerszijden van de banderol zijn de familiewapens afgebeeld: Van Amstel van Mijnden (links) en Van Woerden van Vliet (rechts).¹¹

De tekst typeert het schilderij als een memorietafel, geschilderd ter nagedachtenis van de familie van Adriaen Willemsz. Ploos, in zijn leven schout van Loosdrecht. Op basis van zijn overlijdensdatum moet het schilderij in of vlak na 1540 zijn besteld. Omdat dit schilderij echter niet voor 1620 kan zijn vervaardigd (de originele compositie van de kruisiging van Ter Brugghen is gedateerd 162[.]), moet het een kopie zijn naar een ouder origineel dat volgens documenten tot aan de beeldenstorm in de buurt van het familiegraf in de kerk in Nieuw-Loosdrecht hing.

De Utrechter Aernout van Buchell (1565-1641) blijkt de originele memorietafel te kennen. Samen met J.A. van Winssen en J. van Steenre, twee andere rechtsgeleerden, verklaart hij in een gezegelde oorkonde van 7 augustus 1630 dat hij een 'seeckere oude Memorie tafel' heeft gezien, met een kruisiging met Maria en Johannes en zes knielende figuren. In de oorkonde

worden de familiewapens beschreven en nagetekend die 'onder op de ter
sijden lijsten' staan en wordt de volledige tekst gegeven die 'op de voet van
de voorgeroerde memorie tafel' geschreven staat. De verklaring is opge-
steld op verzoek van Mr. Adriaen Ploos, de achterkleinzoon van de afge-
beelde Gerrit Adriaensz. Ploos. Volgens een notitie van 19 februari 1624
blijkt Adriaen Ploos aan Van Buchell óók de kopie naar de oude memorie-
tafel te hebben getoond.¹² Het is duidelijk dat deze Mr. Adriaen Ploos een
cruciale figuur is in de oplossing van ons vraagstuk. Hij zal ons leiden naar
het antwoord op de vraag voor wie en waarom de *Kruisiging met leden van
de familie van Adriaen Willemsz. Ploos* is geschilderd.





De opdrachtgever: Adriaen Gerritsz. Ploos (1585-1639)

Willem Cornelisz. Duyster, *Bruilofsfeest*, vanouds bekend als de bruiloft van Adriaen Ploos van Amstel en Agnes van Bijler 1616. Paneel, 76 x 106,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam

←

Charter d.d. 7 augustus 1630, waarin de memorietafel wordt genoemd, ondertekend door J.A. van Winssen, A. van Buchell en J. van Steenre. De zegels zijn van Van Winssen en Buchell, het zegel van Van Steenre is verdwenen.

Particuliere collectie

Op het schilderij van Willem Cornelisz. Duyster is een elegant, feestend gezelschap afgebeeld. Links speelt een groepje muzikanten luit, cello en fluit en in het midden van de ruimte wordt gedanst. Rechts op de voorgrond zit een echtpaar, dat vanouds wordt geïdentificeerd als Adriaen Ploos en Agnes van Bijler. Misschien is het schilderij een herinnering aan het huwelijksfeest van broer Johan Ploos met Catharina van Westreenen in 1624, maar het is ook mogelijk dat een andere gebeurtenis is uitgebeeld, waarvan Adriaen en Agnes samen met hun oudste zoon Gerard getuige zijn geweest.

Adriaen is het derde kind van Gerrit Willemsz. Ploos en Catharina van Leeuwen. Terwijl zijn vader in het Utrechtse een politieke loopbaan combineert met het brouwerschap, kiest Adriaen voor de landelijke politiek. Na een studie filosofie en rechten aan de Leidse universiteit, wordt hij benoemd tot advocaat voor het Provinciaal Hof van Utrecht. Tal van invloedrijke functies en politieke benoemingen volgen. Zo doet hij in 1610 zijn intrede in het Eerste Lid van de Staten van Utrecht. In 1618 wordt hij afgevaardigd naar de Staten-Generaal. In deze tijd begint ook het proces tegen Johan



van Oldenbarnevelt. Adriaen Ploos is één van de 24 rechters die uiteindelijk diens doodvonnis uitspreken. In zijn satire op de berechting van Van Oldenbarnevelt beeldt Cornelis Saftleven de landsadvocaat af die op een bankje zittend wordt omringd door zijn rechters die de gedaante hebben aangenomen van verschillende soorten dieren. Het grote aanzien van Adriaen Ploos blijkt onder meer uit zijn verheffing in de Franse adelstand (1621) en zijn benoeming tot ridder in de Orde van St. Michiel (1629). Hij is vertrouweling van prins Maurits en prins Frederik Hendrik. Hij overlijdt in 1639 en wordt in de Utrechtse Dom begraven.¹³

Uit tal van documenten blijkt dat Adriaen Ploos vanaf het begin van de jaren twintig van de 17de eeuw bezig is met het verzamelen van gegevens om zijn aanspraak op een adellijke afkomst kracht bij te zetten. Met de bewijsstukken wil hij bloedverwantschap aantonen tussen zijn familie en die van Van Amstel van Mijnden. In 1634 heeft zijn poging resultaat. Prins Frederik Hendrik erkent Adriaen Ploos als edelman ten behoeve van het jachtrecht. Op 22 maart 1636 wordt de bloedverwantschap met het

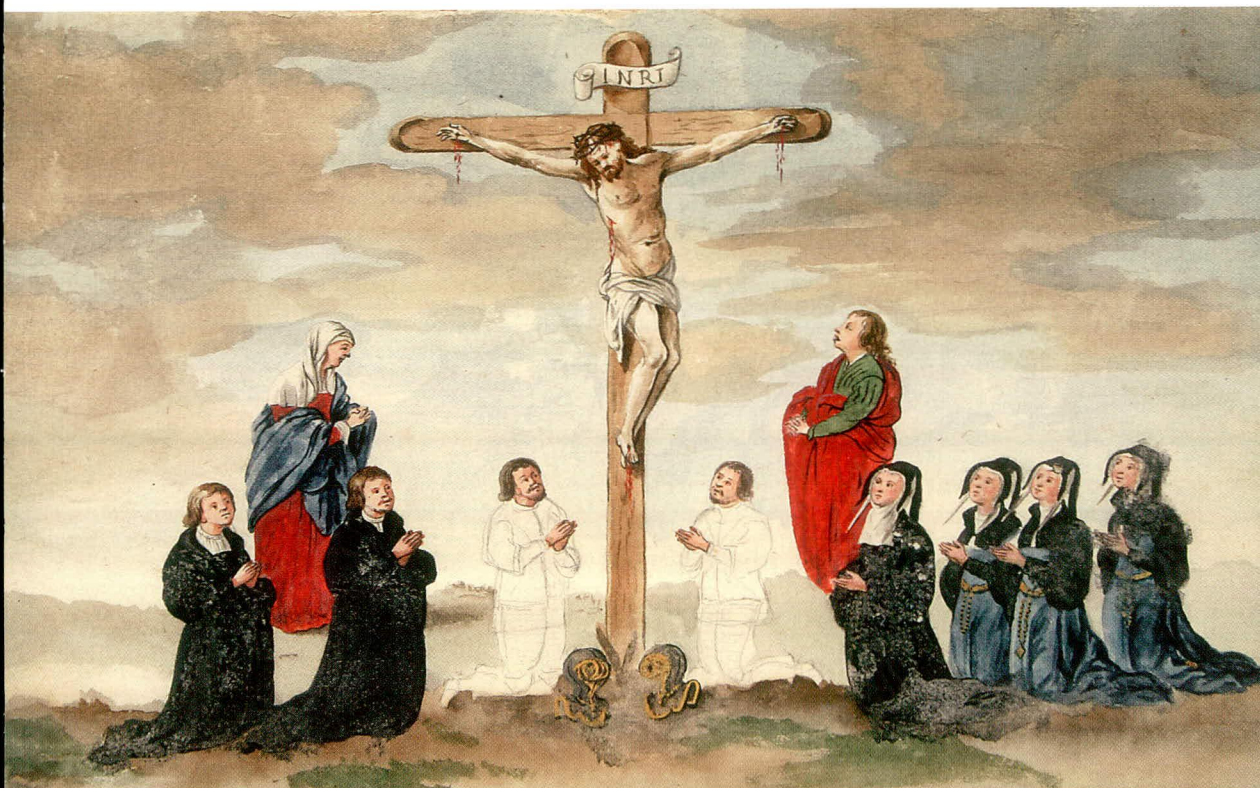
Cornelis Saftleven,
Satire op de berechting
van Johan van
Oldenbarnevelt 1663.
Doek, 63 x 86 cm.
Rijksmuseum, Amsterdam

geslacht van Amstel van Mijnden formeel erkend door Frederik Hendrik. Vanaf dat moment wordt door Adriaen en zijn familie de naam Ploos van Amstel aangenomen. De opdracht tot het kopiëren van de 16de-eeuwse memorietafel met daarop het wapen Van Amstel van Mijnden en de oorkonde uit 1630, waarin de drie rechtsgeleerden het bestaan van deze memorietafel met daarop de tekst en familiewapens bevestigen, maken onderdeel uit van de bewijsvoering.

Slot

Anoniem, Naar Hendrick
ter Brugghen (kopie),
De kruisiging met leden
van de familie van Adriaan
Willemsz. Ploos, met toe-
gevoegde stichters 162[.].
Waterverf op papier, 21,3
x 32,7 cm. Los folio ver-
moedelijk in de 19de eeuw
ingebonden in het kopie
documentenboek uit 1641.
Particuliere collectie

De Kruisiging met leden van de familie van Adriaen Willemsz. Ploos is een reconstructie van de oude memorietafel die rond 1540 werd geschilderd. Het schilderij is in of vlak voor 1624 geschilderd in opdracht van Mr. Adriaen Ploos, die het gebruikte als bewijsstuk voor zijn afstamming uit het geslacht Van Amstel van Mijnden.¹⁴ Hoewel uit de 17de-eeuwse kopie en de beschrijving van de drie rechtsgeleerden uit 1630 in grote lijnen bekend is hoe de originele memorietafel eruit heeft gezien, blijft het precieze uiterlijk ervan onduidelijk. Zo staat in de beschrijving dat de familiewapens niet op het schilderij zelf, maar op de lijst waren aangebracht en bevond de tekst zich mogelijk op een predella (in de tekst wordt gesproken van de 'voet' van het schilderij). Het is bovendien niet bekend hoe de centrale voorstelling met de kruisiging eruit heeft gezien. Is Hendrick ter





Brugghe's origineel uit New York eveneens in opdracht van Mr. Adriaen Ploos vervaardigd, en heeft hij diens compositie vervolgens door een anonieme schilder in de reconstructie laten opnemen? En zo ja, baseerde Ter Brugghen zich op de originele memorietafel en verklaart dat het ouderwetse karakter van de compositie?¹⁵

Op een 17de-eeuwse aquarel lijkt dezelfde memorietafel te zijn weergegeven. Er zijn echter belangrijke verschillen met de geschilderde kopie. De schildering heeft een liggend formaat en bovendien is een tweetal knielende mannen toegevoegd. Van deze figuren zijn alleen de gezichten, de handen en de helmen die tegen de voet van het kruis liggen ingekleurd. De aquarel maakt deel uit van een boek uit 1641 waarin alle belangrijke notariële afschriften van de bewijsstukken zijn gekopieerd, die betrekking hebben op de erkenning van de bloedverwantschap van het geslacht Ploos met het geslacht Van Amstel van Mijnden. Het boek is samengesteld door Gerard, de oudste zoon van Adriaen, die toegelaten wilde worden tot de

Anoniem Noord-Nederlands,
Leden van de familie van
Adriaen Willemsz. Ploos
ca. 1800. Doek, 66 x 84 cm.
Museum Catharijneconvent,
Utrecht

Edelen en Ridderschap van Utrecht. Misschien is de aquarel het ontwerp voor een nieuwe memorietafel, waarin Gerard zichzelf en ook zijn vader wilde afbeelden?

Op een schilderij dat rond 1800 werd vervaardigd zijn de stichters opnieuw afgebeeld, maar nu zonder kruisiging. Ook dit schilderij moet in opdracht van een familielid zijn vervaardigd. Want dat de afstamming van de familie eeuwenlang een rol heeft gespeeld, blijkt uit de serie documentenboeken die bewaard zijn gebleven, en waarin steeds weer opnieuw alle bewijsstukken zijn gekopieerd. Er zijn boeken uit 1641 en 1660, twee uit 1738, en de vijfde en laatste dateert uit 1864.¹⁶ In dat jaar werd bij Koninklijk Besluit erkend dat de familie Ploos, al dan niet via een verwantschap met de Heren van Amstel, tot de adel van het land heeft behoord.¹⁷

NOTEN

- 1 Zie Liesbeth M. Helmus, 'Het Centraal Museum verzamelt Oude Meesters' in Utrecht 1999, *De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht. Deel 5 Schilderkunst tot 1850* (L.M. Helmus), pp. 13-52.
- 2 Hendrick ter Brugghen, *De kruisiging met Maria en Johannes* 1621. Doek, 154,9 x 102,2 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.
- 3 Hendrick ter Brugghen, *De roeping van Mattheus* 1621. Doek, 102,3 x 136,9 cm; *De rijke man en de arme Lazarus* 1625. Doek, 167,7 x 207,5 cm; *De vrolijke drinker* ca. 1625. Doek, 71,4 x 59,8 cm en *Slapende Mars* 1629. Paneel, 106,5 x 92,8 cm.
- 4 C. Virgh, 'The Crucifixion by Hendrick Terbrugghen',

The Metropolitan Museum of Art Bulletin 16 (1958), p. 225.

- 5 Sotheby's Londen, 28 november 1956, nr. 115.
- 6 B. Nicolson, *Hendrick Terbrugghen*, Londen 1958, p. 79-80.
- 7 Brief M. Elisabeth Houtzager d.d. 21 januari 1957 in de documentatie van het Centraal Museum, Utrecht.
- 8 Christie's Amsterdam, 2 december 1987, nr. 104, p. 40.
- 9 Zie voor het vroege werk van Ter Brugghen *Stichting Victor II: De berouwvolle Petrus door Hendrick ter Brugghen* 1611[6], pp. 27-37.
- 10 Schriftelijke notitie W. Vogelsang d.d. 13 augustus 1929 in de documentatie van het Centraal Museum, Utrecht.
- 11 Zie voor een volledige genealogie van de familie Ploos van Amstel G. Ploos van Am-

stel, 'Unde venis, Ploos van Amstel? Verdichtsel en waarheid over een afstamming', *De Nederlandsche Leeuw* 6-7 (1990), kol. 178-283.

12 Aantekeningen van Arnout Van Buchell over schouten en schepenen. Het Utrechts Archief, Utrecht, inv. nr. HS 1808, folio 37. Voor een afschrift zie Ploos van Amstel 1990 (zie noot 11), bijlage XIX, p. 283.

13 Zie noot 11.

14 Zie R. Schillemans, 'Over Hendrick ter Brugghen's "Kruisigingen" en de aanspraak van Adriaen Ploos op een adellijke afkomst', *De Zeventiende Eeuw* 9 (1993), pp. 137-151 en M.J. Bok, 'Laying claims to nobility in the Dutch Republic Epitaphs, true and false', *Simiolus* 24 (1996), pp. 210-213.

15 Tijdens een onderzoeks-bijeenkomst die op 9 januari 2006 plaatsvond in de tentoonstelling op het Centraal Museum, Utrecht zijn deze vragen opnieuw aan de orde geweest. Aanwezig waren A. Blankert, M.J. Bok, S.A.C. Dudok van Heel, D.E.A. Faber, T. van Fulpen-de Langen, de heer en mevrouw Jhr. A.C. van Haeften, L.M. Helmus, Jhr. J.K. Ploos van Amstel, Mr. R.J. te Rijdt, R. Schillemans en L. Sozzani. Een verslag van de bijeenkomst bevindt zich in de documentatie van het Centraal Museum, Utrecht.

16 Een exemplaar uit 1738 bevindt zich in het Gemeentearchief Amsterdam. De overige bevinden zich in particuliere collecties.

17 Ploos van Amstel 1990 (zie noot 11), kol. 250.

Werkplaats Jan van Scorel

onderzoek en restauratie

Alice Taatgen en Thea van Fulpen-de Langen*

Werkplaats Jan van Scorel (1495-1562)

De Utrechter Jan van Scorel is voor de schilderkunst van de Noordelijke Nederlanden buitengewoon belangrijk geweest. Niet voor niets wordt hij in 1604 door zijn biograaf Karel van Mander 'Lanteeren-drager en Straet-maker onser Consten' genoemd.¹ In navolging van zijn Utrechtse leermeester Jan Gossaert bezocht Scorel in de jaren 1520-1523 Italië. Hier leerde hij de kunst van de klassieke oudheid en de werken van Italiaanse meesters als Michelangelo en Rafaël kennen. Het was de vormtaal van de Italiaanse Renaissance die hij na zijn terugkeer in het Noorden introduceerde.

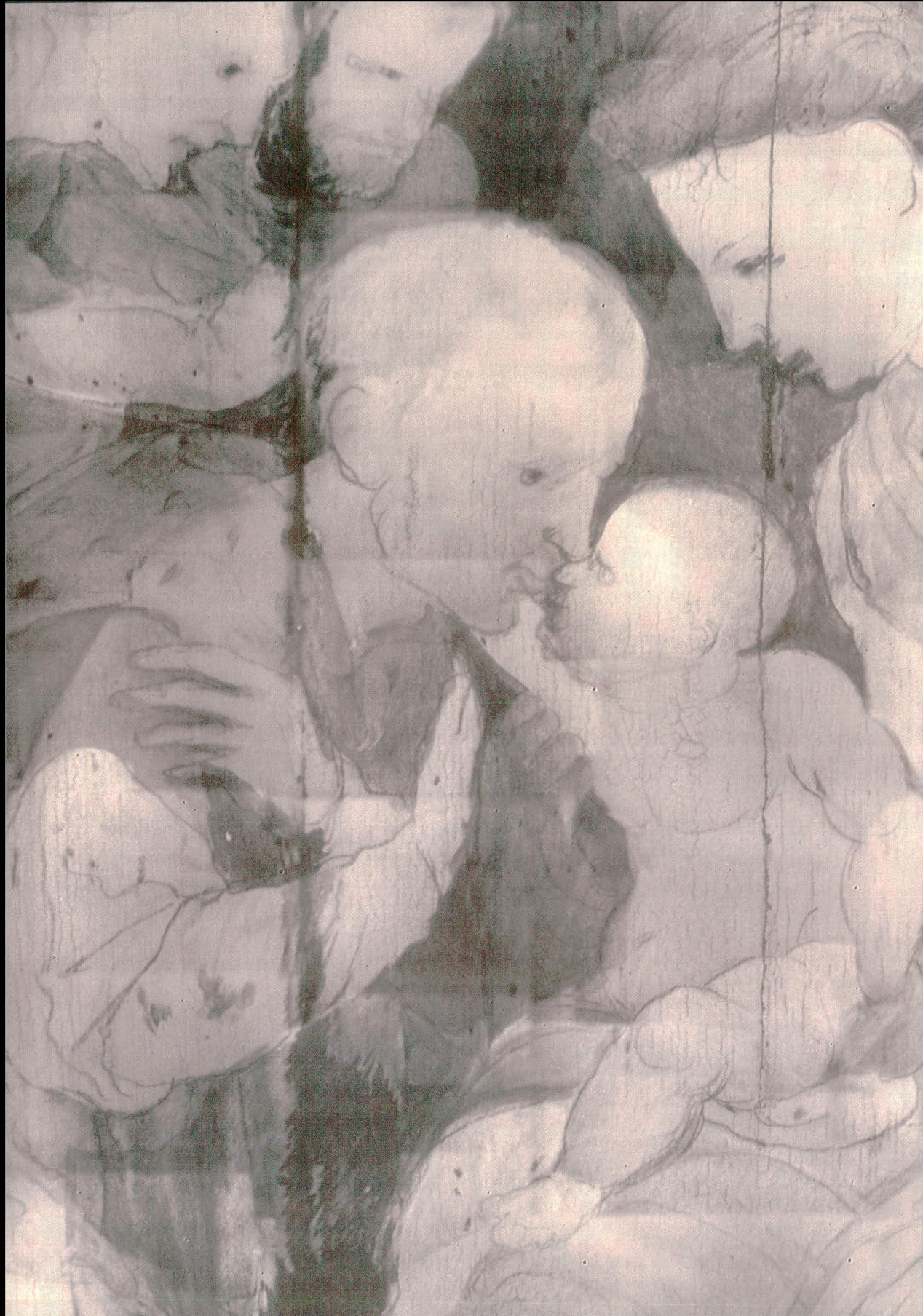
Hij kwam in Utrecht te wonen bij Herman van Lokhorst, deken van de Utrechtse Sint Salvatorkerk en voormalig kanunnik van de Dom. Voor hem schilderde hij het *Drieluik met de intocht van Christus in Jeruzalem*.² Dit schilderij bevindt zich in de collectie van het Centraal Museum. Het is het eerste grote werk dat bekend is van na Scorels terugkeer en waarin de invloed van zijn Italiaanse verblijf te zien is. Vanwege politieke troebelen vertrok Scorel in 1527 naar Haarlem, waar hij zijn eerste werkplaats vestigde. In Utrecht volgde later een tweede, die van 1535 tot 1545 zijn grootste productie kende.³

In deze werkplaatsen, waar ook serieproductie van populaire composities gewoon was, was sprake van een heldere werkverdeling. Het aantal medewerkers is onbekend, maar zeker is wel dat Scorel zich in Utrecht, omdat hij kanunnik van de Sint Mariakerk was, niet aan de gildenregels, zoals bijvoorbeeld het betalen van leerlingenbijdragen, hoefde te houden.⁴ Uit documenten is bekend dat onder leiding van Scorel zeker twaalf altaarstukken zijn ontstaan, waarvan de meeste verloren zijn gegaan, en veel meer dan de ongeveer tachtig afzonderlijke panelen die bewaard zijn gebleven.⁵ De drie werken die in Stichting Victor v centraal stonden dateren uit de Utrechtse periode.

Jan van Scorel
(werkplaats),
De aanbidding van de
drie koningen 1530-1535.
Paneel, 114,2 x 86,5 cm.
Centraal Museum,
Utrecht.

* De tekst 'Het Noord-Nederlandse paneel (1450-1600)' is van de hand van Thea van Fulpen-de Langen. De overige teksten werden geschreven door Alice Taatgen, onder supervisie van Liesbeth M. Helmus.







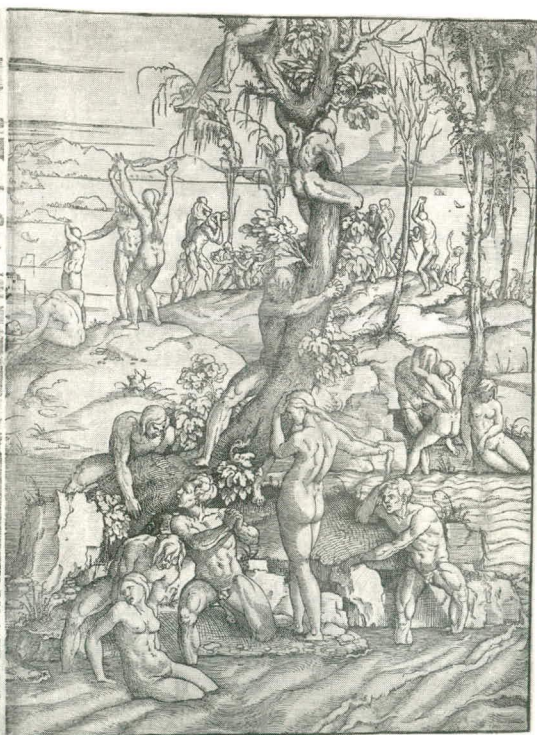
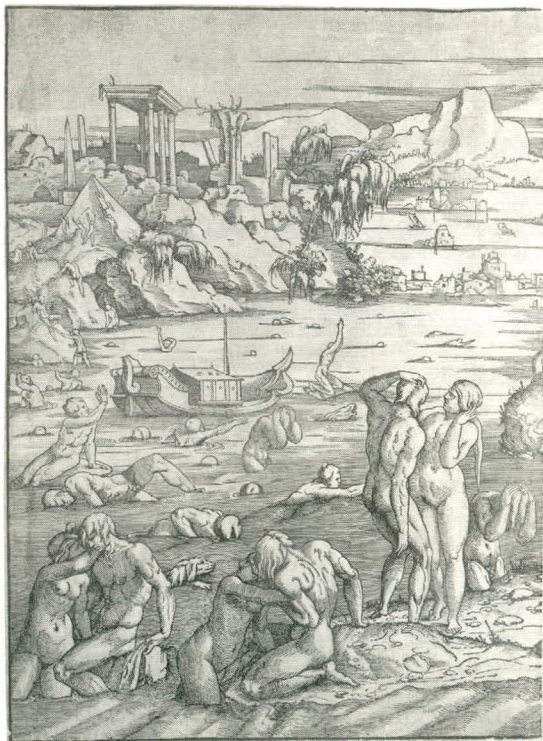
Voorbeelden en kopieën

Infraroodreflectografisch onderzoek (IRR) maakt het veelal mogelijk om de ondertekening die zich onder de verflaag bevindt zichtbaar te maken. De ondertekening geeft extra informatie over de originaliteit van het ontwerp. Zo is de tekening van de *Aanbidding van de koningen* geen losse schets met tal van veranderingen en verbeteringen. Er zijn ook geen arceringen te zien, die de schaduwpartijen markeren. Dit alles wijst erop dat hier sprake moet zijn van een kopie, en niet van een origineel ontwerp.

In de werkplaats van Jan van Scorel werd veelvuldig gewerkt met ontwerpen van de meester. Medewerkers en leerlingen gebruikten delen ervan, of het geheel als voorbeeld bij het reproduceren van schilderijen.⁶ Naast gewoon natekenen was het mogelijk de contouren van een tekening via een zogenaamd carton over te brengen. De lijnen van de originele compositie werden doorgeprikt, waarna door de gaatjes heen koolstof werd gewreven, zodat de tekening in puntjes te zien was op de geprepareerde ondergrond. Een zogenaamd kwadraatnet, een raster van lijnen die zowel op de ontwerptekening als op het paneel werd aangebracht, vereenvoudigde het natekenen niet alleen, maar maakte het bovendien mogelijk het oorspronkelijke ontwerp tijdens het kopiëren te vergroten of te verkleinen. Geen van deze methoden is bij de in de expositie getoonde schilderijen toegepast.

De uitvinding van de drukpers rond 1550 maakte de verspreiding van populaire composities via prenten mogelijk. Hierdoor beschikten kunstenaars in geheel Europa over een grote voorraad voorbeelden. De twee mannen met het doek op de *Aanbidding van de koningen* zijn geïnspireerd op een prent van Marcantonio Raimondi naar een werk van Michelangelo (afb. p. 64). Scorel had Raimondi's werk tijdens zijn Romeinse jaren leren kennen.⁷ Het is aannemelijk dat hij de prenten heeft meegenomen, om ze later in zijn atelier als voorbeeld te kunnen gebruiken. Een viertal figuren op de kant met het laatste oordeel van de *Liefdadigheidswerken van de Armenpot* is overgenomen van de houtsnede *De Zondvloed*, die wordt toegeschreven aan Jan van Scorel (afb. pp. 64-65).⁸ De IRR opname van de vrouw links laat zien dat de schilder de figuur exact kopieerde van de prent, maar in de verflaag de positie van de armen wijzigde.

IRR van Jan van Scorel (werkplaats),
De aanbidding van de drie koningen 1530-1535
Centraal Museum, Utrecht.
Opname J.R.J. van Asperen de Boer 1982
© J.R.J. van Asperen de Boer, montage M. Leeftang 2007.



Geheel links:

Jan van Scorel (werkplaats),
**De aanbidding van de drie
koningen** 1530-1535 (detail).
Centraal Museum, Utrecht

Links:

Marcantonio Raimondi
(naar Michelangelo),
**Drie naakte mannen in een
landschap** ca. 1510. Gravure.
Rijksprentenkabinet,
Amsterdam

Linksonder:

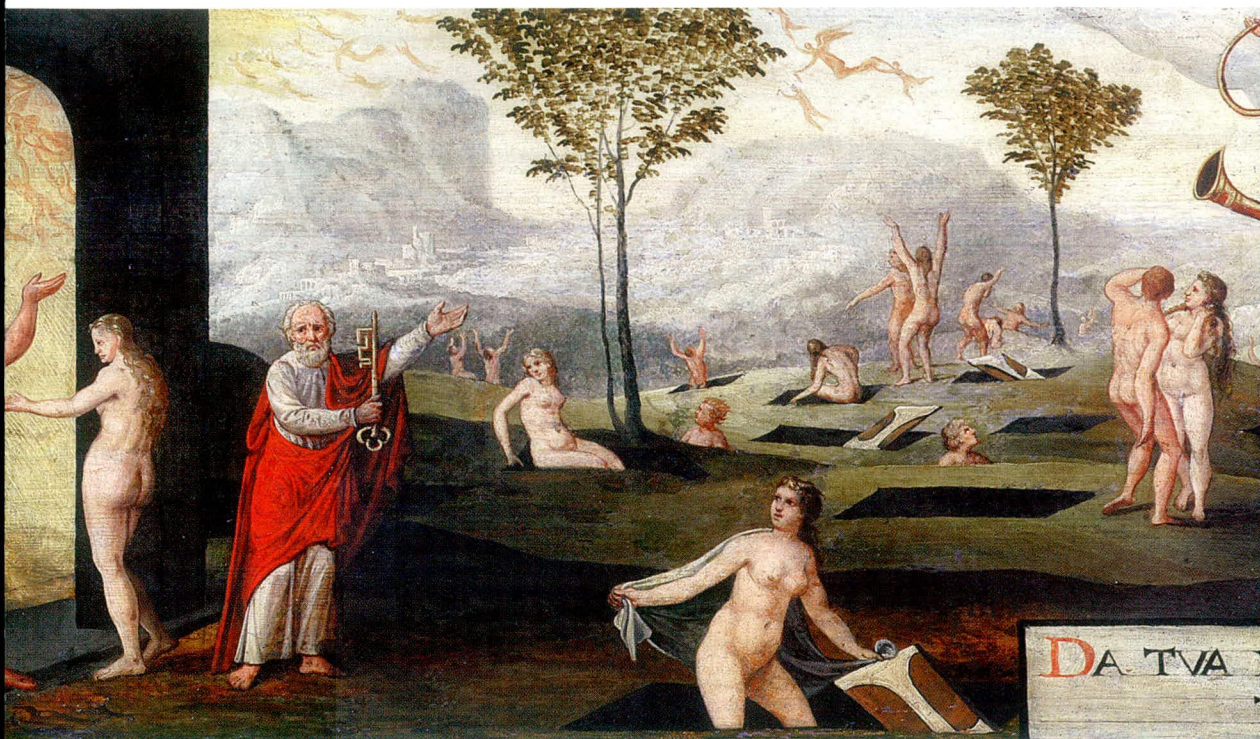
Jan van Scorel (toegeschreven),
De Zondvloed ca. 1540.
Houtsnede
Metropolitan Museum of Art,
New York

IRR van Anoniem

Noord-Nederlands,
Het laatste oordeel 1562.
Centraal Museum,
Utrecht
Opname en montage
M. Faries 2006 © M. Faries

Anoniem

Noord-Nederlands,
Het laatste oordeel 1562
(detail).
Centraal Museum,
Utrecht



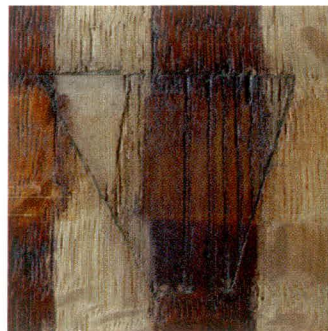
Beschadiging en herstel

In de periode 1450-1600 werd in de Noordelijke Nederlanden veelal hout gebruikt als drager voor een schilderij. Hout is altijd kwetsbaar omdat het 'levend' materiaal betreft. Het werkt onder invloed van vocht en temperatuurwisselingen, zet uit, krimpt in en kan zelfs krom trekken. Dit voortdurende proces komt de hechting van de verf op de drager niet ten goede. Om werking van de panelen tegen te gaan, werd vaak gekozen voor het aanbrengen van een zogenaamd parket. De panelen werden tot op een paar millimeter afgeschuurd, waarna een raster van latten werd aangebracht. De aan de houtnerf gelijk lopende latten werden vastgelijmd en de aan de nerf tegengestelde konden bewegen. Hierdoor werd kromtrekking tegengegaan. Het is tegenwoordig bekend dat veel van deze parketten onnodig en soms zelfs schadelijk zijn en daarom beter kunnen worden verwijderd. Bij de *Prediking van Johannes de Doper* is het parket afgenomen, maar bij de *Aanbidding van de koningen* was dat niet nodig. Er zijn inmiddels moderne parketten ontwikkeld van andere materialen en klimaatvitruines die ervoor zorgen dat de omstandigheden waarin het schilderij zich bevindt zo constant mogelijk zijn.



Als de hechting van de verf op de ondergrond niet goed is, ontstaan in eerste instantie blaasjes en schilfers en uiteindelijk verfverlies. Ook kan de verf door slijtage of te grondig schoonmaken dun en doorschijnend worden. In het verleden werden verflacunes nogal ruim overschilderd. Van de hier getoonde schilderijen zijn de oude overschilderingen zo goed mogelijk verwijderd, en de lacunes vervolgens op een terughoudende manier opnieuw geretoucheerd. De retouches zijn aangebracht op een tussenvernis en met oplosbare verf, waardoor ze in de toekomst zonder schade aan het verfoppervlak weer kunnen worden afgenomen.⁹

Schilderijen uit de collectie oude schilderkunst van het Centraal Museum worden al sinds de 17de eeuw gerestaureerd. De Utrechtse schilder Isaac Willarts kreeg al in 1667 de opdracht van het stadsbestuur om de *Portretten met de Jeruzalemvaarders* van Jan van Scorel onder handen te nemen.¹⁰ Hoewel het museum altijd zorg voor de collectie heeft gedragen, was een uitvoerige documentatie van hetgeen er met de schilderijen gebeurde tot een tiental jaren geleden niet gangbaar. Daardoor is het nu soms moeilijk vast te stellen waaruit de behandeling bestond en waarom bepaalde keuzes werden gemaakt.



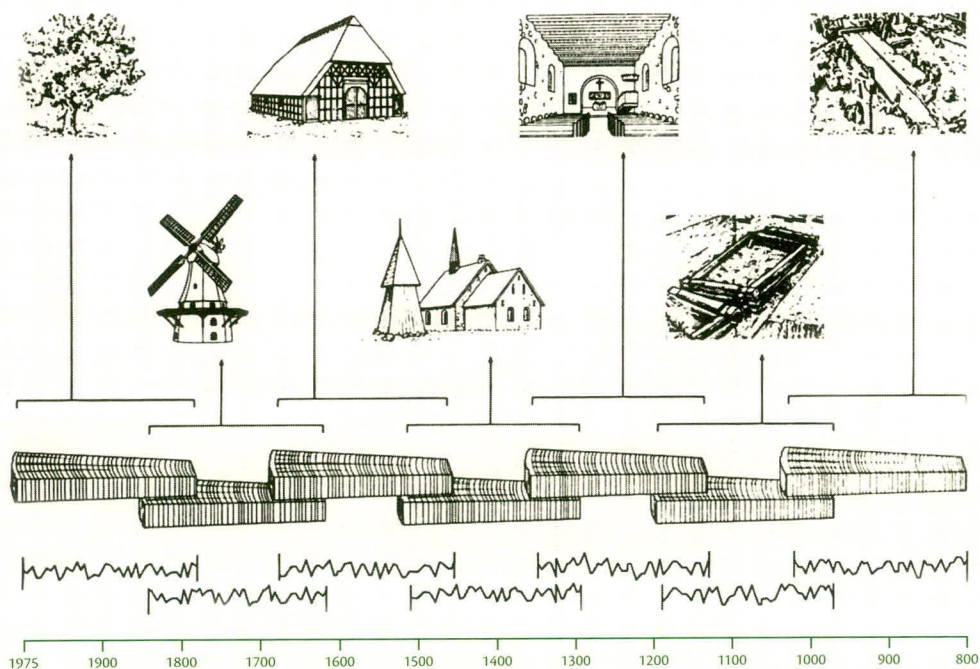
Anoniem Noord-Nederlands,
De prediking van Johannes
de Doper ca. 1550 (detail).
Centraal Museum, Utrecht

Links, inzetstuk zichtbaar
tijdens restauratie.

Boven, inzetstuk vanaf de
achterzijde van het paneel.
Foto's Menno Dooijes.

Het Noord-Nederlandse paneel (1450-1600)

Een Noord-Nederlandse kunstenaar gebruikte in de periode 1450-1600 bij voorkeur kwalitatief goede, 'hard eycke plancken', die werden aangevoerd vanuit het Oostzeegebied.¹¹ Dat het eikenhout afkomstig was uit deze streken is pas sinds de laatste decennia van de 20ste eeuw bekend. Vanaf die tijd is dendrochronologisch onderzoek van geschilderde panelen gangbaar.¹² Bij dendrochronologie, letterlijk 'boomtijkunde', worden de diktes van de jaarringen gemeten, die zichtbaar zijn op de kopse kanten van de planken.¹³ De dikte van de ringen varieert afhankelijk van de klimatologische omstandigheden per jaar en per geografisch gebied. De boomringen van een aantal jaren samen vormen een karakteristiek patroon, dat vergeleken kan worden met een dendrochronologische lange termijncurve. Deze referentiecurven zijn ontwikkeld door overlappende jaarringreeksen van levende bomen, hout van oude gebouwen en hout uit archeologische opgravingen samen te voegen. Hierdoor is het niet alleen mogelijk het hout te dateren, maar tevens om het te lokaliseren.



Met zijn grenenhouten drager vormt de in de expositie getoonde *Liefdadigheidswerken van de Armenpot van Sint Jacob* een uitzondering.¹⁴ Zo'n grote plank had een paneelmaker zeker niet op voorraad. De plank is afkomstig van een grove den (*Pinus sylvestris*)¹⁵. Wellicht maakte deze deel uit van een restant oerbos in de omgeving van Utrecht. Ook is het mogelijk dat Noors dennenhout, dat eigenlijk bestemd was voor de huizen- of scheepsbouw, als goedkope drager is gebruikt.

De schrijnwerker die het paneel geschikt maakte voor het uiteindelijke gebruik door de schilder, deed zijn inkopen op de houtstapelmarkten van Dordrecht, Edam of Deventer.¹⁶ De planken, die 2 tot 3 cm dik waren, moesten acht tot tien jaar drogen voordat ze geschikt werden bevonden voor bewerking. Nadat de gedroogde planken zo glad mogelijk waren afgeschaafd, werd een eerste plamuurlaag aangebracht. Deze was doorgaans samengesteld uit lijm met daaroverheen een dunne film van lijm met krijt. Eventuele beschadigingen en open nerven van het eikenhouten paneel werden daardoor opgevuld. Na schuring van deze eerste laag werd veelal een *primuersel*, de dunne, isolerende, witte grondlaag, aangebracht, waarmee de preparatie van het paneel werd afgesloten. De ondergrond was nu geschikt om met krijt of met penseel op te tekenen en te schetsen.

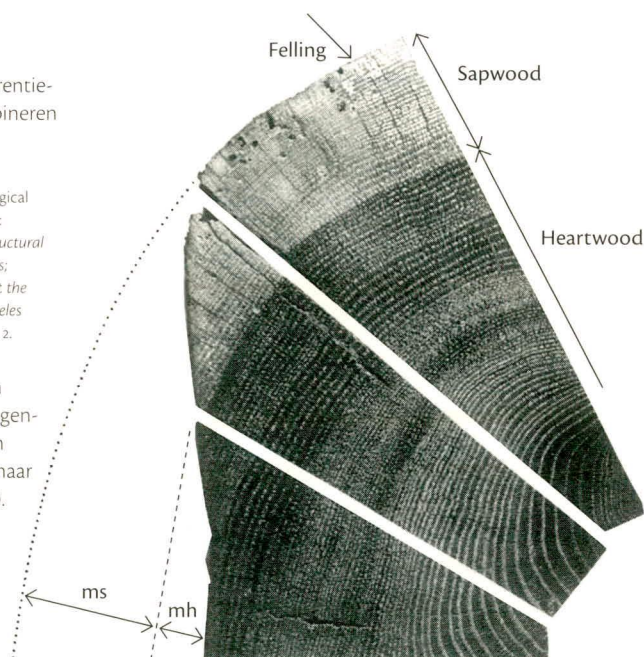
←

Ontwikkeling van referentiecurven door het combineren van overlappende jaarringreeksen.

Uit: P. Klein, 'Dendrochronological analyses of panel paintings' in: K. Dardes en A. Rothe, *The structural conservation of panel paintings; Proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum, Los Angeles 1995*, pp. 149-177, aldaar 41, fig. 2.

De kops kant van een boomstam met jaarringenpatroon verlopend van spinthout (sapwood) naar kernhout (heartwood).

Uit: D. Eckstein e.a. (red.), *Dendrochronological dating (Handbook for archeologists, no 2)*, Straatsburg 1984, pp. 16, fig. 9.



Aanbidding van de koningen

Het schilderij met de aanbidding van de koningen werd in 1983 van de Haagse kunsthandel H. Cramer aangekocht voor 240.000 gulden, met steun van de Vereniging Rembrandt. Het museum toonde zich verheugd dit prachtige atelierwerk te kunnen verwerven, aangezien de aankoop van een eigenhandig werk van Scorel, indien al voor handen, financieel onbereikbaar werd geacht.¹⁷

Zoals vaker, is ook nu het origineel van Scorel, dat een schilderij, maar ook een tekening kan zijn geweest, onbekend. De compositie is echter zeker via nog vier andere versies bewaard gebleven, waarvan er één al voor 1881 in bruikleen was in het Utrechtse (toen nog) Aartsbisschoppelijk Museum. Dit laatste schilderij, dat van veel mindere kwaliteit is, bevindt zich tegenwoordig in Museum Catharijneconvent. Van de aankoop van een nog mindere in 1982 op de veiling van Sotheby's in Londen aangeboden versie had het Centraal Museum afgezien. De versies zijn in of buiten de werkplaats van Scorel ontstaan, of op een later tijdstip door een navolger geschilderd.¹⁸

Links

Jan van Scorel (werkplaats),
De aanbidding van de drie
koningen 1530-1535.
Centraal Museum, Utrecht.

Jan van Scorel (navolger),
Aanbidding van de
koningen, ca. 1530-35.
Paneel overgebracht op
doek, 82 x 72 cm. Museum
Catharijneconvent, Utrecht



Uit dendrochronologisch onderzoek is gebleken dat het paneel van het Centraal Museum op zijn vroegst vanaf 1523 kan zijn beschilderd.¹⁹ Op stilistische gronden wordt het schilderij rond 1530/35 gedateerd.

De eerste restauratie vond plaats in 1939 door de Haagse restaurator C.B. van Bohemen.²⁰ Uit het verslag dat zijn collega P.F.J.M. Hermesdorf naar aanleiding van de voorgenomen aankoop in 1982 van de toestand van het schilderij maakte, blijkt waar die restauratie toen uit moet hebben bestaan. De drager van het schilderij, die uit vier verticale eikenhouten planken bestaat, werd tot op 2 millimeter afgeschaafd, waarna een tweede eiken beschot werd aangebracht. Hierop werd een zwaar eikenhouten parket gelijmd, dat versteviging van het paneel tot doel had, maar dat mogelijk juist leidde tot ernstige bladdering van de verf- en onderliggende plamuur.²¹ Net als Hermesdorf, besloot echter ook restaurator Menno Dooijes het parket te behouden. De afname van de verkleurde vernis en de ruime overschilderingen waren met de nieuw aangebrachte retouches voldoende om de hoge kwaliteit van het schilderij opnieuw zichtbaar te maken.

Jan van Scorel (werkplaats),
De aanbidding van de drie
koningen 1530-1535.
Centraal Museum, Utrecht.

Links: detailopname van
de zijkant van het werk.
De dunne, donkere toplaag
toont het originele paneel,
de twee dikke houtlagen
daaronder zijn deel van het
nieuwere beschot en parket

Onder: detail voor de
restauratie door Menno
Dooijes.



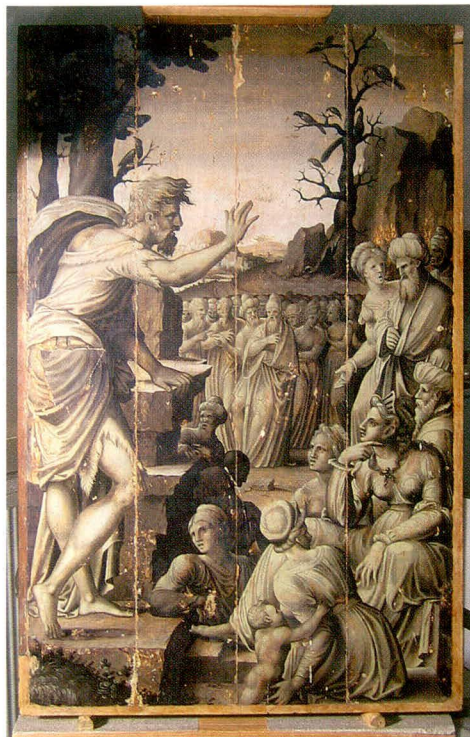


Prediking van Johannes de Doper

Het schilderij met de prediking van Johannes de Doper werd in 1956 voor 5000 Duitse marken aangekocht van de Keulse Galerie Brod.²² Het werd geïnventariseerd als een Nederlands werk uit de omgeving van Jan van Scorel en Jan Swart van Groningen (kort voor 1500-ca.1560). De kunstenaarsbiograaf Karel van Mander schrijft in 1604 dat Jan Swart in de jaren dat Scorel terugkwam uit Italië, zo rond 1522/23, in Gouda woonde en dat hij 'van Landschap, naeckten en beelden, seer de handeling van Schoorel' had. Ook Swart reisde naar Italië en bracht, nog steeds volgens Van Mander, 'een ander manier van werken hier te Lande [...] meer treckende nae d'Italiaensche'.²³ De geringe detaillering en de tweedimensionale uitvoering van de figuren doen bij de *Prediking van Johannes de Doper* denken aan gebrandschilderde ruitjes. Jan Swart maakte veel ontwerpen voor dit soort ruitjes. Uit dendrochronologisch onderzoek blijkt dat het paneel waarschijnlijk pas na 1542 is beschilderd.²⁴

De *Prediking van Johannes de Doper* is een grisaille, een zogenaamd grauwtje, een schilderij in verschillende tinten van dezelfde kleur. De techniek van de grisaille werd vanaf de middeleeuwen toegepast in miniaturen. Ook werd ze veelvuldig gebruikt bij de beschildering van de buitenzijden van altaarluiken om steensculptuur te imiteren. Op elk luik is in dat geval een beeld geschilderd, dat op een sokkel en in een nis is geplaatst. Zelfstandige werken met verhalende scènes in grisaille komen vanaf de zestiende eeuw voor.

Over de restauratiegeschiedenis van de *Prediking van Johannes de Doper* is zo goed als niets bekend. Restaurator H. Dik heeft volgens een aantekening in 1962 blazen vastgelegd.²⁵ Of het paneel, dat uit vier verticale planken bestaat, toen al geparketteerd was of niet is onbekend. Het parket bestond uit 8 verticale direct op het paneel gelijmde en 7 losse horizontale latten en moest kromtrekking van de drager tegen gaan. Bij de laatste restauratie door Menno Dooijes is het om meerdere redenen verwijderd.



De prediking van Johannes de Doper
Tijdens de restauratie
door Menno Dooijes.



Anoniem Noord-Nederlands,
De prediking van Johannes de Doper
ca. 1550. Paneel, 87,1 x 55,5 cm.
Centraal Museum, Utrecht



Liefdadigheidswerken van de Armenpot van Sint Jacob

Het ruim vier meter lange dubbelzijdig beschilderde paneel werd in 1562 voor de Armenpot van Sint Jacob gemaakt, een instelling voor de armenzorg, die werkzaam was in de Utrechtse Jacobikerk. Op de voorzijde van het paneel zijn de drie liefdadigheidswerken van de Armenpot afgebeeld. Ze zijn gebaseerd op de zeven Werken van Barmhartigheid. In de drie gescheiden scènes delen de Potmeesters schotels met brood en boter uit, brengen hen turf en geven aalmoezen. De uitdelingen werden bekostigd uit giften van de welgestelde burgers van de stad. Dat hun motivatie om aan de Armenpot te schenken niet geheel onbaatzuchtig was, blijkt uit de afbeelding van het laatste oordeel op de andere zijde van het paneel. In het evangelie van Mattheus 25:31-46 verkondigt Christus dat tijdens die gebeurtenis mensen die de werken van liefdadigheid beoefenen een plaats in de hemel zullen krijgen.

Anoniem Noord-Nederlands,
De liefdadigheidswerken
van de armenpot van
Sint-Jacob (recto) en
Het laatste oordeel (verso)
1562. Paneel, 50,5 x 392,5 cm.
Centraal Museum, Utrecht



Het schilderij bevond zich oorspronkelijk in de Jacobikerk, direct boven de tafels waar de uitdeling plaatsvond. Het hing los in de ruimte zodat beide zijden goed zichtbaar waren. Vanaf de achttiende eeuw was het tegen de torenmuur geplaatst, waardoor de scène met het laatste oordeel verborgen was.²⁶ In 1883 werd het door de Kerkvoogden van de Nederlands Hervormde Gemeente in bruikleen gegeven aan het, toen nog Stedelijk Museum. Het bijbehorende kleinere tekstbord was al sinds 1844 in de stedelijke collectie ondergebracht. De tekst beschrijft de vermeerdering van het aantal broodschotels in de jaren vanaf 1562, omdat het aantal armen door de economische crisis dramatisch was toegenomen.

Volgens de documentatie is het schilderij voor het eerst in 1932 gerestaureerd door Schuurin. Omdat de conditie in 1964 zorgwekkend was – er waren blazen ontstaan in de verf en de schildering was zeer vergeeld – werd het in dat jaar door H. Dik opnieuw behandeld. In 1973 nam hij het



paneel nogmaals onder handen.²⁷ Tijdens de laatste restauratie heeft Menno Dooijes het schilderij opnieuw schoongemaakt.²⁸ De verwerking en vervuiling blijken zodanig in het verfoppervlak gedrongen, vooral aan de zijde met de werken van barmhartigheid, dat het vermoeden bestaat dat er aanvankelijk geen sprake is geweest van een beschermende vernis. Niet alleen dat, maar ook het gebruik van een goedkope, nauwelijks voorbewerkte plank wijst erop dat het schilderij vooral bedoeld was als uithangbord, als wegwijzer in de kerk voor de armen.

NOTEN

1 Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604, folio 243.

2 Jan van Scorel, *Drieluik met de intocht van Christus in Jeruzalem, heiligen en op de buitenzijden van de luiken stichters uit de familie Van Lokhorst 1526-1527*. Paneel, 79 x 147 cm (middenpaneel), 81,4 x 65,2 cm (binnenzijde linkerluik), 81,3 x 65,5 cm (buitenzijde linkerluik), 81,5 x 65,5 cm (binnenzijde rechterluik), 81,5 x 65,7 cm (buitenzijde rechterluik). Centraal Museum, Utrecht.

3 J.A.L. de Meyere, *De aanbidding van de Koningen uit het atelier van Jan van Scorel* Utrecht 1983, pp. 2-6.

4 M. Faries en L.M. Helmus, *De Madonna's van Jan van Scorel (1495-1562), serieproductie van een geliefd motief*, Utrecht 2000, p. 6.

5 Faries en Helmus 2000 (zie noot 4), pp. 6-7. Voor verdere informatie over Scorels altaarstukken en zijn atelier, zie Utrecht/Douai 1977, *Jan van Scorel in Utrecht*. Altaarstukken en schilderijen omstreeks 1540, Utrecht (Centraal Museum)/Douai (Musée de la Chartreuse) 1977.

6 Faries en Helmus 2000 (zie noot 4), pp. 9-12.

7 De Meyere 1983 (zie noot 3), p. 4.

8 M. Faries, 'A woodcut of the "Flood" re-attributed to Jan van Scorel', *Oud Holland* 97 (1983), pp. 5-12.

9 Verslag van gesprek met M. Dooijes d.d. 3 maart 2006 door A. Taatgen in de documentatie van het Centraal Museum, Utrecht.

10 S. Muller, *De schilderijen van Jan van Scorel in het Museum Kunstliefde*, Utrecht 1880, p. 20 (noot 2).

11 H. Miedema, *Karel van Mander, Den Grondt der edel vry schilder-const* (fol. 34v); Utrecht 1973, hoofdstuk 8, strofe 3. Jørgen Wadum, 'Historical overview of panel-making techniques in the northern countries' in: K. Dardes ed., *The structural conservation of panel paintings; Proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles 1995, pp. 149-177, aldaar pp. 150-151. Invoer van eikenhout en naaldhout was in de al vroeg verstedelijkende Nederlanden noodzakelijk. In de Middeleeuwen behoorde hout zowel wat betreft brandhout als huizen, meubels, gereedschappen en pakmateriaal tot de eerste levensbehoeften. In de zestiende eeuw werd voor het eerst melding gemaakt van de Nederlandse bosaf-

name. Rond 1640 waren de inheemse bossen zelfs nage- noeg verdwenen. Jaap Buis, *Historia Forestis; Nederlandse bosgeschiedenis II, Houtmarkt en houtteelt tot het midden van de negentiende eeuw*, Utrecht 1985, pp. 487-488, 509-512.

12 P. Klein e.a., 'New findings for the dendrochronological dating of panel paintings of the 15th to 17th century' in: *ICOM-CC, 8th Triennial Meeting Sydney, Australia 6-11 sept 1987, Preprints Volume I* Getty Conservation Institute, Marina del Rey 1987, pp. 51-54.

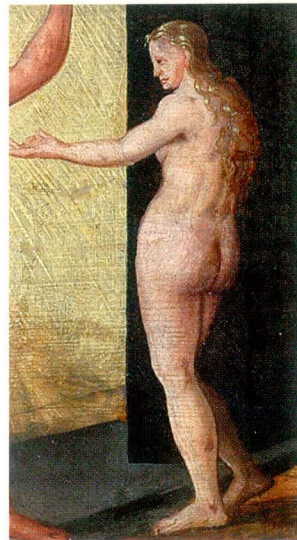
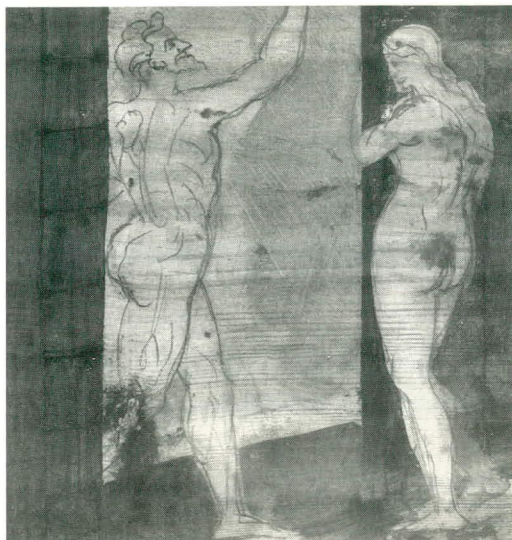
13 Alleen bij een volledig jaarringenpatroon kun je de exacte kapdatum van een eikenboom bepalen. Wanneer zoals bij 'ms' het *sapwood* (*spinhout*) en bij 'mh', deels, het *heartwood* (*kernhout*) ontbreken, kan slechts de vroegst mogelijke kapdatum worden vastgesteld.

←

Anoniem Noord-Nederlands, **Het laatste oordeel** 1562 (detail). Doordat losse verfschollen afbladderden is het kale paneel onder de verflaag te zien.

IRR opname en detail van Anoniem Noord-Nederlands, **Het laatste oordeel** 1562. Duidelijk is te zien de verschillende houding van de arm van Eva in de ondertekening en verflaag.

IRR opname en montage M. Faries 2006 © M.Faries.



14 Tussen de duizenden Nederlandse panelen die tot nu toe zijn bestudeerd, zijn slechts enkele exemplaren gevonden die vervaardigd zijn van andere houtsoorten dan eiken. Buiten de grenenhouten drager van de *Armenpot van Sint Jacob* betreft het een vuren-, linde-, beuken-, noten- en een perenhouten paneel. Verder twee dragers van West-Duits eiken. Pas vanaf 1625, ten tijde van de Dertigjarige Oorlog, trof je deze alternatieve variëteiten veel vaker aan in de schildersateliers. Bij de kring rond Rembrandt kwam men sinds die tijd ook tropisch hardhout en populieren tegen. Molly Faries en Peter Klein, 'Panels and dendrochronology: Works by Jan van Scorel and other masters in the Centraal Museum's collection' in: Liesbeth M. Helmus ed.,

Catalogue of paintings 1450-1600 Centraal Museum Utrecht (pre-publication), Utrecht 2007. P. Klein, *Table of dendrochronological data*, 29-10-03. Rembrandt, *list of paintings (without Corpus or Bredius number) in alphabetical order, first in museums, followed by private collections*. Thea van Fulpen-de Langen, *Het paneel 'Aanbidding der herders' van zijn signatuur ontdaan; Een identificatie*. Ongepubliceerde doctoraalscriptie Open Universiteit Nederland, Heiloo september 2005, pp. 14-17.
15 Zie e-mail van P. Klein d.d. 4 juli 2006 in de documentatie van het Centraal Museum, Utrecht.
16 Jan de Vries en Ad van der Woude, *Nederland 1500-1815; de eerste ronde van moderne economische groei*, Amsterdam 1955, pp. 350-355. L.A.

van Prooije, *Dordrecht als centrum van de Rijnse houthandel in de 17e en 18e eeuw*. Economisch en sociaalhistorisch jaarboek 55 (1992) pp. 143-158, aldaar 143-144.
17 Brief aan College van B&W d.d. 29 december 1982 in de documentatie van het Centraal Museum, Utrecht.
18 De Meyere 1983 (zie noot 3), pp. 8-9.
19 Rapport d.d. 29 april 1998 van P. Klein in de documentatie van het Centraal Museum, Utrecht.
20 'Gemeentehuis te Venlo – restauratie der schilderijen', in *De Tijd*, 5-10-1939.
21 Conditierapport en voorstel voor restauratie van P.F.J.M. Hermesdorf, Meerssen d.d. 28 december 1982 in de documentatie van het Centraal Museum, Utrecht.
22 Het Utrechts Archief,

Archief Centraal Museum, Correspondentiearchief, nr. 843.

23 Van Mander 1604 (zie noot 1), folio 227.

24 Zie het rapport d.d. 16 januari 1998 van P. Klein in de documentatie van het Centraal Museum.

25 Het Utrechts Archief, Archief van het Centraal Museum, Correspondentiearchief 1962, nr. 4061.

26 Th. H. F. van Riemsdijk, *Geschiedenis van de Kerspelkerk van St. Jacob te Utrecht*, Leiden 1882, pp. 24, 135-137.

27 Gegevens ontleend aan de oude inventariskaart van het Centraal Museum, Utrecht.

28 Behandelingsvoorstel M. Dooijes d.d. mei 2005 in de documentatie van het Centraal Museum, Utrecht.

De rijke man en de arme Lazarus

door Hendrick ter Brugghen 1625

Eric Domela Nieuwenhuis*

Hendrick ter Brugghen: biografie

Hendrick ter Brugghen werd in 1588 geboren; vermoedelijk in den Haag. Zijn ouders waren afkomstig uit Utrecht en hadden zich omstreeks 1585 in Den Haag gevestigd nadat zijn vader in die stad aangesteld was als deurwaarder van de Staten van Holland.¹ Volgens zeventiende- en achttiende eeuwse kunstenaarsbiografen werd Hendrick ter Brugghen bij de Utrechtse schilder Abraham Bloemaert in de leer gedaan.² Hoe lang deze leertijd precies geduurd heeft, blijkt helaas niet uit deze bronnen. Zijn vertrek naar Italië vond op z'n vroegst in 1607 plaats.³ Over dit verblijf in Italië is weinig bekend. Vermoedelijk bracht hij enige tijd in Rome door, waar hij mogelijk Rubens ontmoette.⁴ Het enige wat zeker is, is dat hij in de zomer van 1614 in Milaan verbleef.⁵ In de herfst van dat jaar keerde hij naar Utrecht terug. Werken uit zijn Italiaanse periode zijn helaas niet bewaard gebleven. Dat hij in Italië als schilder actief was, blijkt uit een Utrechtse notariële akte uit 1615 waarin vermeld staat dat hij en zijn reis- en vakgenoot Thijman van Galen in Italië gedurende meerdere jaren geschilderd hadden.⁶

Na zijn terugkeer schrijft Ter Brugghen zich in 1616 in bij het Utrechtse St. Lucasgilde. Nog in datzelfde jaar trouwde hij in de gereformeerde Geertekerk met Jacomijna Verbeeck, de stiefdochter van zijn oudere broer Jan Jansz. Ter Brugghen. Zij kregen samen acht kinderen, waarvan alleen de vier oudsten de volwassen leeftijd zouden bereiken.⁷

Toen hij trouwde gaf Ter Brugghen een huurhuis aan de Korte Lauwerstraat als verblijfplaats op. Het gezin bleef daar tot 1626 wonen. In dat jaar verhuisden zij naar de Snippenvlucht, waar zij een groot huis genaamd 'De Ringh' huurden. Dit huis was eigendom van notaris Johan Wtewael, de oudste broer van de schilder Joachim Wtewael.

Hendrick ter Brugghen stierf op 1 november 1629 op 42-jarige leeftijd. Omdat op dat moment in Utrecht een pestepidemie woedde, wordt aange-

* Met dank aan Jan Piet Filedt Kok, Micha Leeftang, Laurent Sozzani en Margreet Wolters

nomen dat Ter Brugghen aan die ziekte overleed.⁸ Hij werd in de Utrechtse Buurkerk begraven.

Over Hendrick ter Brugghen's persoonlijkheid is vrijwel niets bekend. Alleen Joachim von Standart, die Ter Brugghen kort voor 1629 ontmoette, schreef later dat hij een man was van 'diepzinnige maar melancholieke gedachten'.⁹ Over Ter Brugghen's atelier en leerlingen weten we ook bijna niets. Alleen van de verder vrijwel vergeten schilder Sebastiaen van Hattingh wordt aangenomen dat hij omstreeks 1622/23 ongeveer een jaar bij Ter Brugghen in de leer is geweest.¹⁰

Ondanks de weinige gegevens die over ter Brugghen bewaard zijn gebleven, mag niet geconcludeerd worden dat hij in zijn eigen tijd miskend werd. Omstreeks 1630 rekende Constantijn Huygens hem, samen met de Utrechtse Abraham Bloemaert, Gerard van Honthorst en Dirck van Baburen, zelfs tot de beste historieschilders van zijn tijd.¹¹ Schilderijen van Ter Brugghen bevonden zich in de jaren '30 van de zeventiende eeuw in zeer vooraanstaande collecties, zoals die van de Winterkoning in Rhenen en van koning Karel I van Engeland.¹²

Hendrick ter Brugghen: zijn werk

Net als op veel andere schilders uit zijn tijd, moet het werk van de Italiaanse schilder Caravaggio (1571-1610) grote indruk op Ter Brugghen gemaakt hebben. Ter Brugghen is de enige Utrechtse navolger van Caravaggio die de meester in levende lijve ontmoet kan hebben. De overige Utrechtse 'caravaggisten', zoals Gerard van Honthorst en Dirck van Baburen, vertrokken pas na de dood van Caravaggio naar Italië.

Hendrick ter Brugghen was zeker geen slaafse navolger van de Italiaanse grootmeester. Een aantal belangrijke stijlelementen nam hij wel over. Opmerkelijk is bijvoorbeeld het vergaande realisme van Caravaggio dat Ter Brugghen soms tot in het bijna overdrevene over neemt. Rimpels en viezige handen en voeten werden vaak benadrukt en nog verder geaccentueerd door felle lichtcontrasten. Ook het dicht in de voorgrond plaatsen van de figuren op de schilderijen nam Ter Brugghen van Caravaggio over, vaak beeldvullend waardoor de suggestie van de nabijheid van de figuren nog werd versterkt.

Hendrick ter Brugghen zocht zijn inspiratie niet alleen in het werk van Caravaggio. Ook putte hij regelmatig uit de Duitse en Noord Nederlandse prentkunst uit de zestiende eeuw. Vooral de gravures van Lucas van Leyden en Albrecht Dürer moet hij goed gekend hebben.¹³ Soms lijkt de kleding van de figuren op Ter Brugghens schilderijen direct ontleend te zijn aan

voorbeelden uit de vroege zestiende eeuw. Met deze ouderwetse kleding zal Ter Brugghen duidelijk hebben willen maken dat de voorgestelde handeling niet in zijn eigen tijd maar in het verleden plaats vond.

De eerste uitvoerige monografie over Hendrick ter Brugghen is van de hand van de Engelse kunsthistoricus Benedict Nicolson (1914-1978).¹⁴ Deze uitstekende publicatie is nu bijna vijftig jaar geleden (1958) verschenen en was daardoor sinds enige tijd aan herziening toe. Leonard J. Slatkes (1930-2003) en Wayne Frantis hebben in 2007 een nieuwe monografie samengesteld.¹⁵ Terwijl Nicolson het totale oeuvre van Ter Brugghen op 77 eigenhandige schilderijen vaststelde, kwamen Slatkes en Frantis op 89 werken. Niet alleen deze 12 sinds 1958 (her)opgedoken schilderijen, maar ook recent kunsthistorisch onderzoek van onder meer Pieter van Thiel, Albert Blankert en Marten Jan Bok, maakten een nieuwe monografie noodzakelijk.¹⁶

Zelfs deze nieuwe, zeer uitvoerige studie kan geen antwoord op alle kunsthistorische vragen rond Hendrick ter Brugghen geven. Vooral over het vroege oeuvre van de meester bestaat nog enige onduidelijkheid door het ontbreken van eenduidige biografische gegevens en door enkele lastige toeschrijvingproblemen. Desondanks slagen de auteurs van de nieuwe monografie er ruimschoots in om een subtiel en evenwichtig beeld te scheppen van Hendrick ter Brugghen en zijn werk.

Hendrick ter Brugghen, *De rijke man en de arme Lazarus* 1625

'Er was eens een rijke man die gewoon was zich te kleden in purperen gewaden en fijn linnen en die dagelijks uitbundig feestvierde. Een bedelaar die Lazarus heette, lag voor de poort van zijn huis, overdekt met zweren. Hij hoopte zijn maag te vullen met wat er overschoot van de tafel van de rijke man; maar er kwamen alleen honden aanlopen, die zijn zweren likten.'¹⁷

Met deze woorden begint Lucas in zijn evangelie (Lucas 16: 19-21) de parabel over de liefdadigheid en de morele plicht die iedere rijke heeft om iedere arme zijn aalmoes te geven. Lucas is de enige van de vier evangelisten die deze gelijkenis van Jezus optekent. Als Lazarus en de rijke man overlijden, mag alleen de arme Lazarus bij Abraham in de hemel plaatsnemen; de rijke man verdwijnt naar de hel waar hij vreselijk gekweld wordt. Als hij Abraham om genade en verkoeling smeekt, weigert deze hem dat met de woorden: '[...]bedenk wel dat jij je deel van het goede al tijdens je leven hebt ontvangen, terwijl Lazarus niets dan ongeluk heeft gekend; nu vindt hij hier troost, maar lijd jij pijn.'





Hendrick ter Brugghen,
De rijke man en de arme Lazarus
1625. Doek, 167,7 x 207,5 cm.
Centraal Museum, Utrecht.



D.V. Coornhert, naar
M. van Heemskerck,
*De rijke man en de
arme Lazarus* 1551.
Gravure, 24,6 x 19,6 cm.
Rijksprentenkabinet,
Amsterdam.

Deze parabel was al tijdens de Middeleeuwen zeer populair toen de Heilige Lazarus geëerd werd als patroonheilige van de melaatsen. Ook in de zestiende en zeventiende eeuw werd het verhaal regelmatig uitgebeeld; vrijwel steeds werd daarbij gekozen voor de maaltijdscène met op de voorgrond de bedelende Lazarus wiens zweren door enkele honden worden afgelikt. Ter Brugghen sluit nauw aan bij deze iconografische traditie, met name bij die in Italië en bij enkele midden zestiende-eeuwse, Noord-Nederlandse en Duitse prenten, zoals de houtsnede van Cornelis Anthonisz. (1541) en de gravures van Dirck Coornhert naar Maerten van Heemskerck (1551) en van Heinrich Aldegrever (1552).¹⁸ In diezelfde traditie past ook de prent met hetzelfde onderwerp van Chrispijn de Passe naar ontwerp van Maarten de Vos uit omstreeks 1600.¹⁹ Vanwege hun opvallende compositieel verwantschappen zullen deze prenten voor Hendrick ter Brugghen belangrijke picturale bronnen zijn geweest. Opmerkelijk is wel dat Ter Brugghen de figuren bijna beeldvullend op de voorgrond plaatst en de nadruk door de sterke lichtval meer op de figuur van de Lazarus legt. Terwijl de graveurs steeds probeerden om het uitgebeelde verhaal op een zo overtuigend mogelijke manier weer te geven, gaat Ter Brugghens aandacht voornamelijk uit naar het effect van het felle, van links komende licht op de huid en de armoedige kleding van Lazarus. De geringe aandacht voor het verhaal zelf, blijkt ook uit de onduidelijkheid in de handeling die is uitgebeeld. Lazarus keert zich naar de jongen die naast hem staat, vermoedelijk een dienaar van de rijke man. Uit de verschillende wijzende handbewegingen van de twee figuren zou opgemaakt kunnen worden dat de bediende Lazarus probeert weg te sturen, maar dat Lazarus zelf wil blijven. Hoewel minder voor de hand liggend, kan het wijzen naar de grond ook opgevat worden als een verwijzing naar de wens van Lazarus om zich te mogen voeden met de kruimels die van de tafel van de rijke man afvallen.

De rijke man en de arme Lazarus is het enige door een caravaggist gemaakte schilderij met deze voorstelling als onderwerp. Vermoedelijk is het in opdracht geschilderd. Hoewel onbewezen, is het heel goed mogelijk dat het schilderij voor het Utrechtse Leprozenhuis is gemaakt.²⁰

Drie versies

‘Een schitterend brok peinture’ schreef Willem Vogelsang in 1954 in het Utrechts Katholiek Dagblad over de *Rijke man en de arme Lazarus* van Hendrick ter Brugghen dat toen net was verworven door het Centraal Museum.²¹ Het schilderij werd door Vogelsang verder beschreven als ‘een Kapitaal stuk met alles van de ter Brugghen steeds karakteriserende,



hem van Honthorst, Bijlert en andere zogenaamde caravaggisten onderscheidende eigenschappen.' Het schilderij van Ter Brugghen werd in 1953 verworven uit de collectie van G. H  louis in Frankrijk en was al sinds 1927 bekend uit de kunsthistorische literatuur.²²

Toen Nicolson het schilderij enkele jaren na de aankoop besprak in zijn monografie over Ter Brugghen, vermeldde hij ook een kopie met dezelfde voorstelling.²³ Hij kende dit schilderij alleen van een afbeelding in een Weense veilingcatalogus uit 1919.²⁴ Enige jaren later werd nog een schilderij met dezelfde compositie in een kerk in Bordeaux gevonden.²⁵ In tegenstelling tot het schilderij in het Centraal Museum, zijn deze twee versies niet gesigneerd en gedateerd.

Tot nu toe is nooit uitvoerig op de verschillen tussen de drie versies ingegaan. De vele kleine en grotere verschillen tussen de drie schilderijen leveren diverse aanknopingspunten op waardoor een chronologie in het ontstaan van de drie werken aannemelijk gemaakt kan worden.

Kopie naar Hendrick ter
Bruggghen, *De rijke man
en de arme Lazarus* ca.

1650-1700.

Paneel, 127 x 157 cm.,

Particuliere verzameling,

Verenigde Staten.

Atelier Hendrick ter

Burgghen, *De rijke man en*

de arme Lazarus ca. 1625-

1630. Doek, 138,5 x 209 cm.,

Musée des Beaux-Arts,

Bordeaux (ingeschreven in

de Monuments Historiques

de France op 8 augustus

1998)

Van de drie schilderijen wordt die in het Centraal Museum doorgaans beschouwd als het origineel. De vormgeving en uitvoering van de hoofdmotieven op dat schilderij zijn van hoge kwaliteit en de penseelvoering is uiterst trefzeker, bijvoorbeeld bij het modeleren van de sterk oplichtende schouder van Lazarus. De relatief geringe aandacht voor de uitwerking van de achtergrondscène is niet ongebruikelijk in Ter Bruggghens latere werk.

Vergelijkt men het Utrechtse schilderij met de versie in het Musée des Beaux-Arts in Bordeaux dan valt al snel op dat de ateliermedewerker weliswaar vertrouwd was met de schildertechniek van Ter Bruggghen, maar dat de uitvoering onzekerder is. Aan diverse details, zoals bijvoorbeeld de tenen van de linkervoet van Lazarus, is goed te zien dat de medewerker er niet in slaagde het niveau van de meester te evenaren.

Een zeer belangrijk verschil tussen de twee versies is de toevoeging aan de gehele bovenzijde van het Utrechtse schilderij van een strook doek van ongeveer dertig centimeter hoog. Oorspronkelijk bestond het schilderij,



net als de versie in Bordeaux, uit slechts twee grote, aan elkaar genaaide stukken doek. De strook aan de bovenzijde is later aangezet, vermoedelijk omdat de toenmalige eigenaar de figuren te krap in het beeldvlak geplaatst vond. Hoogstwaarschijnlijk was de compositie van het schilderij in Utrecht oorspronkelijk net zo strak ingekaderd als die op de versie in Bordeaux. In de achtergrond zijn tussen de twee versies nog enkele opmerkelijke verschillen aan te wijzen. Zo dragen de meest linkse rugfiguur en het bedienende meisje alleen op de Utrechtse versie een hoofddeksel. En de rijke man met tulband draagt op het Utrechtse stuk een rood wambuis en op de Franse versie een damasten mantel.

De kopie die in 1919 in Wenen werd geveild, bevindt zich tegenwoordig in een particuliere collectie in de Verenigde Staten. Op dit schilderij is de compositie in vergelijking met de twee eerdere versies als het ware iets in elkaar geschoven, waardoor de kop van de linkerhond half achter het linkerbeen van Lazarus verscholen gaat. Het schilderij is een kopie van de versie in Utrecht. De twee hierboven genoemde achtergrondfiguren dragen net als op het Utrechtse schilderij beiden een hoofddeksel en de mantel van de rijke man is niet van damast.

Infraroodreflectografie

Infraroodreflectografie (IRR) vormt een belangrijk onderdeel van het materiaaltechnische onderzoek naar schilderijen. Licht uit het infrarode deel van het spectrum stelt de onderzoeker in staat de ondertekening of dieper liggende verflagen zichtbaar te maken. Infraroodreflectogrammen kunnen naast informatie over de ontstaansgeschiedenis van schilderijen ook gegevens opleveren over de restauratiegeschiedenis van kunstwerken. Omdat bij IRR opnames gebruik wordt gemaakt van camera's die het kunstwerk niet aantasten, behoort de infraroodreflectografie tot de zogenoemde niet-destructieve onderzoeksmethoden.

Infraroodreflectogrammen van de *Rijke man en de arme Lazarus* van het Centraal Museum leveren belangrijke informatie op over de geschiedenis van het schilderij.²⁶ Dankzij de opnames worden onder enkele van de details die verschillen met die op het schilderij in Bordeaux de onderliggende details zichtbaar die wel overeenkomen met die op het Franse schilderij. Op het schilderij in het Centraal Museum draagt de rijke man een rood wambuis, op die in Bordeaux een fraaie mantel van damast. Aan de IRR-opnames van het Utrechtse schilderij is te zien dat de rijke man aanvankelijk ook een damasten mantel droeg en dat deze is overschilderd. Waarom de rode mantel over de damasten heen is geschilderd, is niet met zekerheid te zeggen.

Utrecht.



Bordeaux.



Hendrick ter Brugghen,
**De rijke man en de arme
Lazarus** 1625,
Centraal Museum, Utrecht.
Detail: damasten mantel
Opnames en montage RKD 2007
© Stichting RKD, Den Haag.

Misschien wilde men zich preciezer aan de Bijbeltekst houden. Daarin staat immers dat de rijke man gekleed was in purper en fijn linnen. Behalve de mantel is er nog een detail dat op de twee versies verschillend is en waarover de IRR-opname belangrijke informatie oplevert. Op het schilderij in Utrecht draagt de meest linkse man aan tafel een baret met veer, terwijl dezelfde man op de versie in Bordeaux met een kaal hoofd is weergegeven. Aan de IRR-opnames is te zien dat de man op de Utrechtse versie aanvankelijk ook zonder hoofddeksel was weergegeven. De baret, die wel in Ter Brugghens stijl is geschilderd, blijkt dus een latere toevoeging. Wanneer de baret en de rode mantel zijn toegevoegd, is moeilijk vast te stellen.

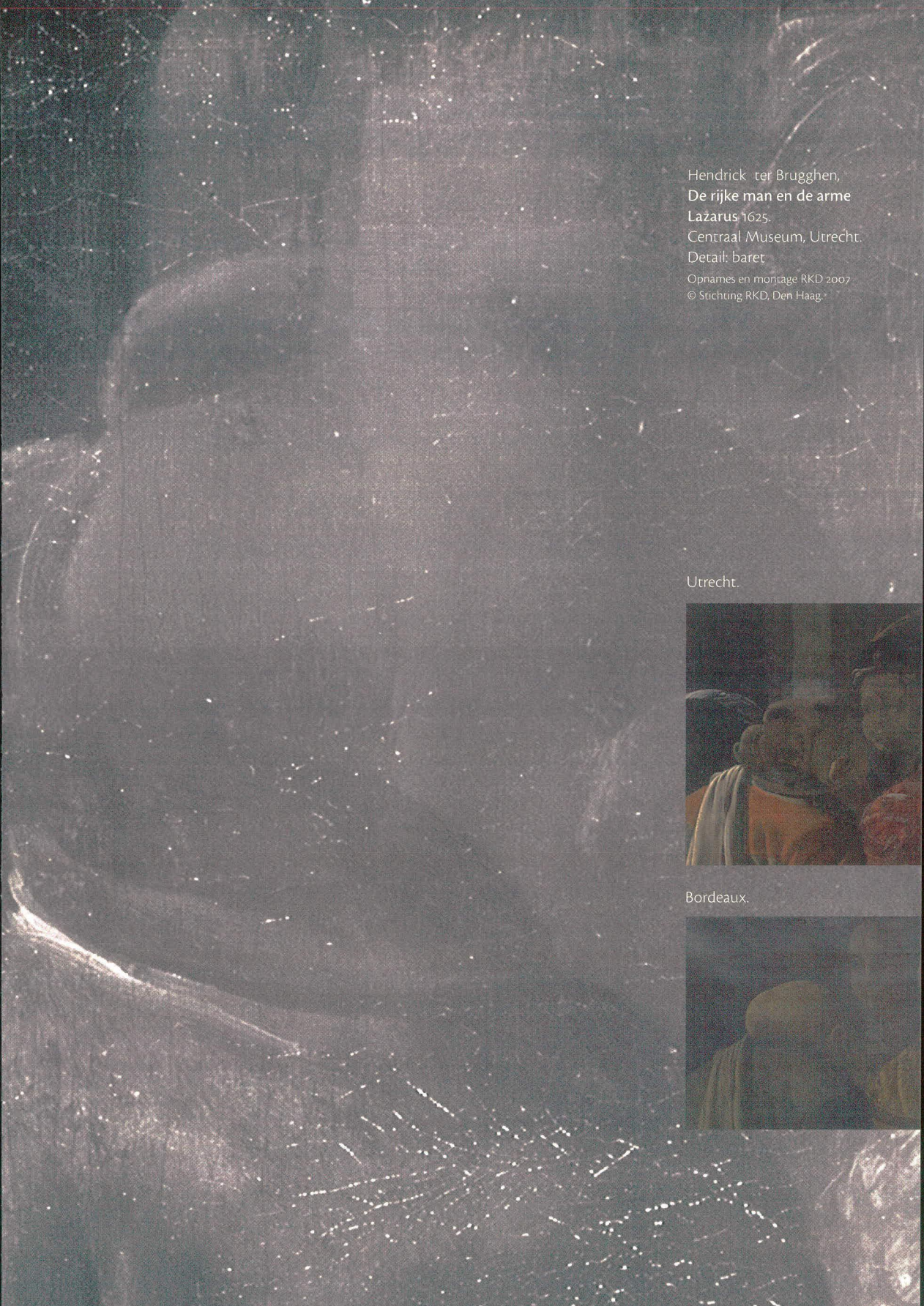
Uit de IRR-opnames wordt duidelijk dat de versie in Bordeaux geschilderd is vóórdat de rode wambuis en de baret op het Utrechtse schilderij gechilderd werden. Hierdoor wordt het heel aannemelijk dat de versie in Bordeaux kort na die in Utrecht is vervaardigd, vermoedelijk nog in Ter Brugghens atelier. Of deze tweede versie in zijn geheel door medewerkers is uitgevoerd, of dat Hendrick ter Brugghen er ook zelf aan gewerkt heeft, is een vraag waarvoor aanvullend onderzoek naar de Franse versie noodzakelijk is.

De derde versie, die zich in een particuliere collectie in de Verenigde Staten bevindt, is, ondanks de enkele hiervoor al vermelde verschillen niet meer dan een verkleinde kopie van het schilderij in Utrecht. Zowel de baret als de rode mantel zijn overgenomen van de versie in het Centraal Museum.

Restauratie: verwijderen of behouden?

Aan de gehele bovenzijde van de *Rijke man en de arme Lazarus* in het Centraal Museum is een strook doek van ongeveer dertig centimeter hoog aangezet.²⁶ Verder zijn enkele details, zoals de baret van de linker rugfiguur en het rode wambuis van de rijke man, pas in tweede instantie toegevoegd. De verf op de aangezette strook is iets geler van tint dan die op het onderste deel van het schilderij. Dit is een belangrijke aanwijzing dat de strook niet zeer kort na het vervaardigen van het schilderij is toegevoegd, maar pas toen het originele vernis al iets vergeeld was. De baret en het rode wambuis zijn vermoedelijk wel al in een vroege fase toegevoegd. Bij de voorgenomen restauratie doet zich het volgende dilemma voor: dienen deze latere toevoegingen verwijderd te worden zodat het schilderij zijn oorspronkelijke compositie terugkrijgt, of dient de geschiedenis van het schilderij getoond te worden?





Hendrick ter Brugghen,
De rijke man en de arme
Lazarus 1625.
Centraal Museum, Utrecht.
Detail: bare

Opmames en montage RKD 2007
© Stichting RKD, Den Haag.

Utrecht.



Bordeaux.



Kiest men voor de tweede optie dan kan er aan de bovenzijde van het schilderij een kleurverschil ontstaan tussen verf op de toegevoegde strook en die op het schoongemaakte originele doek. Deze mogelijk wat abrupte overgang is wellicht niet erg fraai. Een voordeel is wel dat door het behouden van de strook de geschiedenis van het schilderij goed getoond kan worden. Een mogelijke reden waarom een voormalige eigenaar tot vergroting is overgegaan kan zijn dat de bij de caravaggisten zo geliefde krappe inkadering van de compositie op een bepaald moment als ouderwets werd ervaren en dat het schilderij 'gemoderniseerd' werd door aan de bovenzijde extra ruimte toe te voegen. Ook nu nog zullen er mensen zijn die de krappe inkadering, waarbij enkele van de figuren met hun hoofden de lijst raken, een minder gelukkige compositie vinden.

Bij de optie waarbij de toevoegingen verwijderd worden, is de reversibiliteit (omkeerbaarheid) van de behandeling van groot belang. Verflagen die verwijderd worden, kunnen nooit meer opnieuw aangebracht worden. Het definitief verwijderen van de baret en het rode wambuis van het schilderij is dan ook een wel zeer radicale stap. Vooral ook omdat die details mogelijk in een zeer vroege fase, misschien zelfs nog in het atelier van ter Brugghen, zijn toegevoegd. Het verwijderen van deze details is dan ook eigenlijk geen acceptabele optie.

Bij de verwijdering van de later aan de bovenzijde aangezette strook doek ligt dat heel anders. Niet alleen is de strook hoogstwaarschijnlijk toegevoegd toen het schilderij het atelier al lang verlaten had en het vernis al iets vergeeld was, ook hoeft de verwijdering van de strook niet even definitief te zijn als het verwijderen van verflagen.

Toevoegingen van doek of paneel: andere gevallen

Nadat het Rijksmuseum in 1970 Hendrick ter Brugghens *Aanbidding der koningen* uit 1619 had verworven, werd ontdekt dat aan de boven- en onderzijde twee stroken doek latere toevoegingen waren. Alleen het middelste, uit twee stukken doek bestaande deel was origineel.²⁷ Tevens werd vastgesteld dat de schilderwijze van de aangezette stukken duidelijk van later datum was en dat het oorspronkelijke schilderij op diverse plaatsen was overschilderd. Deze overschilderingen dateerden uit de tijd dat de



Hendrick ter Brugghen,
Aanbidding der Koningen
1619. Doek, 187,9 x 160,6 cm.
Rijksmuseum, Amsterdam.

Rechts: de verwijderde
onderste en bovenste stroken
doek op hardboard geplakt
met er tussen een foto van
het middendeel vóór de
restauratie.



Johannes Moreelse,
Democritus ca. 1630.
 Paneel, 59,5 x 68,8 cm.
 Centraal Museum, Utrecht
 (boven de stippellijn de
 aangezette strook).

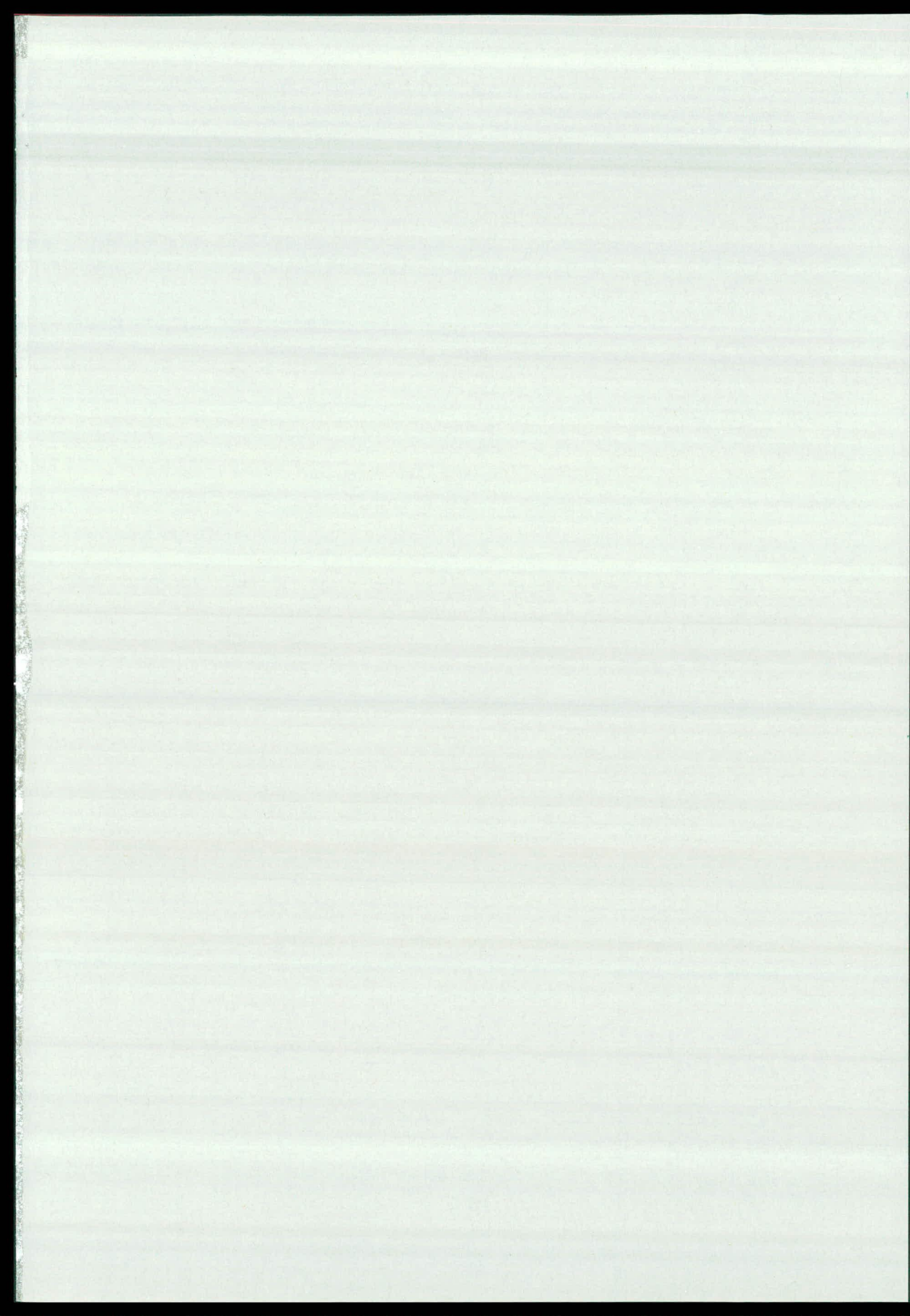


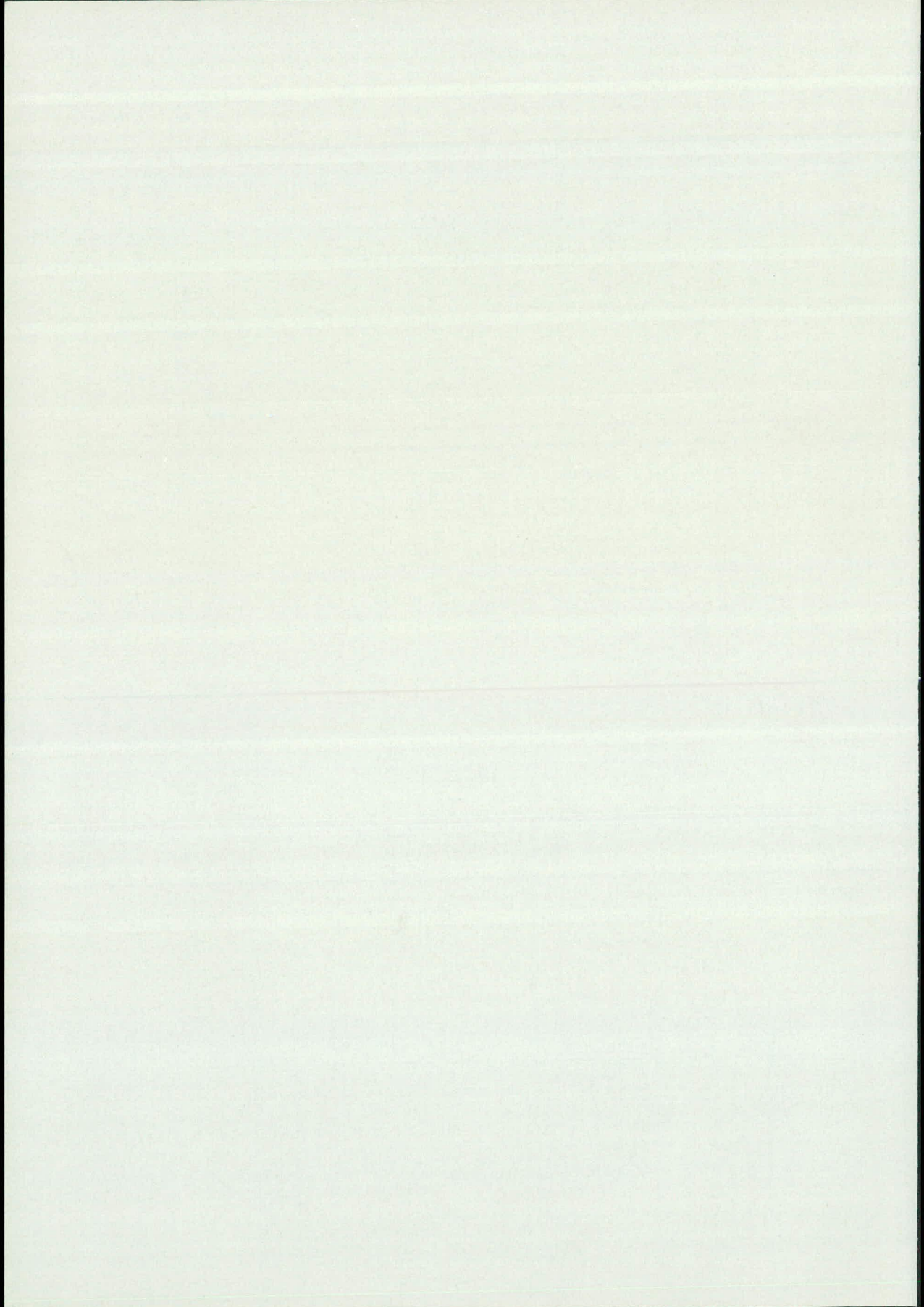
twee stroken doek werden toegevoegd. Vrijwel de gehele lucht was overschilderd, ongetwijfeld om die lucht beter aan te laten sluiten bij de lucht op de bovenste aangezette strook. Verder waren de donkerblauwe mantel van Maria en het Christuskind overschilderd.

Na het onderzoek werd al snel besloten om de twee aangezette stukken, het vernis en vrijwel alle overschilderingen te verwijderen. Het formaat in de hoogte (187,9 x 160,6 cm.) werd teruggebracht naar het oorspronkelijke formaat in de breedte (134 x 160 cm.). Het Christuskind op Maria's schoot kwam in al zijn 'lelijke schoonheid' onder het latere, veel zwakker geschilderde kind tevoorschijn. Het oorspronkelijke kind, dat het embryonale stadium nauwelijks ontgroeid lijkt te zijn, werd ongetwijfeld om esthetische redenen overschilderd.

De twee verwijderde stukken doek werden op een stuk hardboard gemonteerd dat op het beschikbare grote spierraam werd bevestigd. De stukken werden op het hardboard bevestigd met ertussen een foto op ware grootte van het middendeel van het schilderij van Ter Brugghen, die de toestand vóór de restauratie weergeeft.

Bij de restauratie van de *Aanbidding der koningen* van Hendrick ter Brugghen heeft reversibiliteit nauwelijks een rol kunnen spelen. De keuze om de overschilderingen te verwijderen leidde logischerwijs tot het even-





Fotoverantwoording

Centraal Museum, Utrecht: pp. 15, 28, 34, 35, 38, 52, 61, 72

Centraal Museum, Utrecht / Dea Rijper: p. 9

Centraal Museum, Utrecht / Edgar Riessen: p. 91

Centraal Museum, Utrecht / Ernst Moritz: pp. 10, 11, 12, 13, 42, 39, 74, 81, 92, 93, 94

Jack Kilgore & Co, New York: p. 22

Menno Dooijes: pp. 67, 71, 73, 76

Metropolitan Museum of Art, New York: p. 64

Musée des Beaux Arts, Bordeaux / L. Gauthier: p. 85

Museum Catharijneconvent, Utrecht / Ruben de Heer: pp. 58, 70

Noordbrabants Museum, Den Bosch / Ton van der Vorst: p. 24

Rijksmuseum, Amsterdam: pp. 31, 33, 55, 56, 64, 82, 90

Trivi's Photo Lab and Studio, Eastlake, Ohio: p. 85

Vaticaanse Musea, Vaticaanstad: p. 16

Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster: p. 21

- the Golden Age (J.A. Spicer en L. Federle Orr), San Francisco (Fine Arts Museum of San Francisco)/Baltimore (The Walters Art Gallery)/Londen (The National Gallery) Londen, 1997-1998, pp. 379-380; L.J. Slatkes en W.E.J. Franits, *The Paintings of Hendrick ter Brugghen 1588-1629. Catalogue Raisonné*, Amsterdam/Philadelphia 2007, pp. 1-6.
- 2 J. von Sandrart, *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nuremberg 1675-1680 (uitgave A.R. Peltzer 1925), p. 178; C. de Bie, *Den spiegel van de verdrayde werelt*, Antwerpen 1708, p. 273.
- 3 In de lente van 1607 wordt een Hendrick ter Brugghen genoemd als vaandrig van de troepen van Ernst Casimir van Nassau-Siegen, zie San Francisco/ Baltimore/ Londen 1997-1998 (zie noot 1), p. 379.
- 4 De Bie 1708 (zie noot 2), p. 277.
- 5 Bok en Kobayashi 1985 (zie noot 1), pp. 10, 24, doc. nr. 17 (Het Utrechts Archief, not. N. Verduyn U009a003).
- 6 Bok en Kobayashi 1985 (zie noot 1), pp. 10, 24.
- 7 Bok en Kobayashi 1985 (zie noot 1), p. 11.
- 8 Zie Utrecht/Braunschweig 1986-1987 (zie noot 1), p. 67.
- 9 Von Sandrart 1675-1680 (zie noot 2), p. 178.
- 10 Utrecht/Braunschweig 1986-1987 (zie noot 1), pp. 68-69, afb. 61-62.
- 11 C. Huygens, *De jeugd van Constantijn Huygens door hemzelf beschreven*, (uitgave A.H. Kan en G. Kamphuis 1946), p. 73.
- 12 Bok en Kobayashi 1985 (zie noot 1), pp. 14, 18.
- 13 Utrecht/Braunschweig 1986-1987 (zie noot 1), pp. 27, 84, 86, 87.
- 14 Zie noot 1.
- 15 Zie noot 1.
- 16 P.J.J. van Thiel, 'De aanbidding der koningen en ander vroeg werk van Hendrick ter Brugghen', *Bulletin van het Rijksmuseum* 19 (1971), pp. 91-116 en A. Blankert en M.J. Bok in Utrecht/ Braunschweig 1986-1987 (zie noot 1), pp. 17-41, 65-75.
- 17 De teksten zijn ontleend aan *De Nieuwe Bijbelvertaling*, uitgegeven door het Nederlands Bijbelgenootschap in 2004.
- 18 Gero Seelig heeft in *Oud Holland* gewezen op de duidelijke verwantschap tussen de twee Lazarusfiguren op het schilderij van Ter Brugghen en op dat van Francesco Bassano de Jonge, zie G. Seelig, 'Ter Brugghens Lazarus-Gemälde: eine Bassano-Adaption', *Oud Holland* 108 (1994), p. 14-16, afb. 2. Zie voor Cornelis Anthonisz. Guido Jansen in Utrecht/Braunschweig 1986-1987 (zie noot 1), p. 126, afb. 84; voor D.V. Coornhert, naar Van Heemskerck in *La pintura holandesa del siglo de oro. La escuela de Utrecht* (J.A.L. de Meyere en J.J. Luna), Madrid/Bilbao/Barcelona (Banco Bilbao Vizcaya) 1992, p. 138, afb. 26.1 en Aldegrever in F.W.H. Hollstein, *German engravings, etchings and woodcuts, ca. 1450-1700*, Amsterdam 1954-1987, deel 1 (1954), nr. 45, pp. 24-25 met afb. Volgens L.J. Slatkes is de groepering van de figuren rond de tafel geïnspireerd op een verloren gegane, maar uit een tekening bekende compositie van Dirck van Baburen uit omstreeks 1623, zie L.J. Slatkes, *Dirck van Baburen (c. 1595-1624). A Dutch painter in Utrecht and Rome*, Utrecht 1965, p. 70.
- 19 Chrispijn de Passe, naar Maarten de Vos, zie F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*, Amsterdam 1949-, XV (z.j.), p. 141, nr. 118, afb. Deze gravure dateert van vóór 1610 toen De Passe nog in Keulen werkzaam was. Zie ook H.R. Uhlemann, 'Die bildnerische Wandlung eines biblischen Gleichnisses von der Renaissance zum Rokoko', *Festschrift Dr. H.C. Eduard Traurscholdt, zum siebzigsten Geburtsdag am 13 Januar 1963*, Hamburg 1965, pp. 133-136, afb. 85. Ook Chripijn de Passe de Jonge heeft het onderwerp uitgebeeld: Hollstein XVI (1974), p. 91, nr. 3, afb. Vermoedelijk dateert deze laatste gravure ook van vóór 1625.
- 20 A. Blankert, *Ferdinand Bol (1616-1680). Rembrandt's pupil*, Doornspijk 1982, p. 53 en L.M. Helmus, *De verzamelingen van het Centraal Museum -Utrecht. Deel 5 Schilderkunst tot 1850*, Utrecht 1999, p. 161.
- 21 W. Vogelsang, 'Kapitale Terbrugghen in Centraal Museum', *Utrechts Katholiek Dagblad* 17 mei 1954.
- 22 Zie over deze herkomst Nicolson 1958 (zie noot 1), p. 101; Helmus 1999 (zie noot 20), p. 755 en Slatkes en Franits 2007 (zie noot 1), p. 93.
- 23 Nicolson 1958 (zie noot 1), p. 101.
- 24 Veilingcat. Fraenzl Wenen, 08.04.1919, cat.nr. 6, afb. Deze kopie op paneel bevindt zich tegenwoordig in een particuliere collectie in de Verenigde Staten.
- 25 P. Curie en J.-Ph. Maison-nave, 'Un nouveau tableau de Hendrick ter Brugghen et son atelier dans une église de Bordeaux', *Revue de l'Art* 177 (1997), pp. 71-73. Volgens L.J. Slatkes en W.E.J. Franits 2007 (zie noot 1), p. 94, nr. R12 is deze versie een kopie en geen atelierversie.
- 26 Uit de guirlande-achtige vervormingen in de bovenrand van het originele doek is op te maken dat het originele doek ooit zonder toevoegde strook met spijkers op een spieraam of spanraam bevestigd is geweest. Deze vervormingen die veroorzaakt zijn door het opspannen met spijkers zijn goed te zien op de röntgenfoto van het schilderij in de documentatie van het Centraal Museum, Utrecht.
- 27 Van Thiel 1971 (zie noot 16), pp. 91-116 en L. Kuiper, 'Restauratie-verslag van Hendrick ter Brugghen's Aanbidding der koningen', *Bulletin van het Rijksmuseum* 9 (1971), pp. 117-135.
- 28 Helmus 1999 (zie noot 21), pp. 218-222 en pp. 1170-1173, cat. nrs. 448-449.
- 29 Voorstel L. Sozzani d.d. 09.10.2004 in de documentatie van het Centraal Museum, Utrecht.



Hendrick ter Brugghen,
De rijke man en de
arme Lazarus 1625.
Doek, 167,7 x 207,5 cm.
Centraal Museum, Utrecht
(boven de stippellijn de
aangezette strook doek).

hier het gedeelte van het gehele schilderij bedoeld dat door Hendrick ter Brugghen zelf beschilderd is, dus zonder de later over de gehele breedte aan de bovenkant toegevoegde strook.

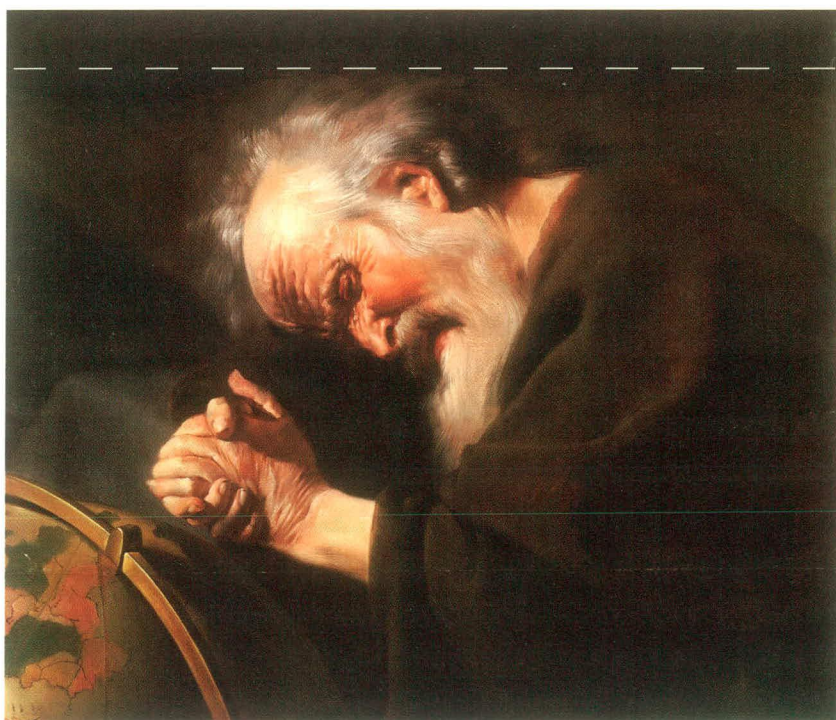
Als oplossing stelde Sozzani voor om de aangezette strook naar achteren om te vouwen zodat alleen het door Ter Brugghen geschilderde deel zichtbaar zou blijven. Dit zou zo moeten gebeuren, dat later, indien gewenst, de strook weer teruggevouwen zou kunnen worden om het schilderij terug te brengen naar zijn huidige formaat.

Om deze ingreep op verantwoorde wijze uit te voeren, zijn een aantal voorbereidende stappen nodig. Allereerst dient de toegevoegde strook en een klein stukje van het originele doek los gemaakt te worden van het houten spieraam. De verticale latten van het spieraam moeten vervolgens ingekort worden zodat het verkleinde spieraam het formaat krijgt van het originele doek. De bovenste horizontale lat van het spieraam wordt aan de bovenzijde iets afgerond en het originele doek krijgt aan alle vier de zijden een nieuwe randbedoeiking waarmee het op het verkleinde spieraam bevestigd kan worden. Pas daarna kan de later aangezette strook doek naar achteren omgevouwen en bevestigd worden. Ten slotte heeft het verkleinde schilderij een nieuwe lijst nodig.

NOTEN

- 1 Zie voor biografische gegevens over Hendrick ter Brugghen: B. Nicolson, *Hendrick ter Brugghen*, Londen 1958, pp. 26-42; M.J. Bok en Y. Kobayashi, 'New data on Hendrick ter Brugghen', *Hoogsteder-Naumann Mercury* (1985) nr. 1, pp. 7-34; M.J. Bok in: Utrecht/Braunschweig 1986/1997 *Nieuw licht op de Gouden Eeuw. Hendrick ter Brugghen en tijdgenoten* (A. Blankert e.a.), Utrecht (Centraal Museum)/Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum) 1986-1987, pp. 65-75; M.J. Bok in San Francisco/Baltimore/Londen *Masters of Light. Dutch painters in Utrecht during*

Johannes Moreelse,
Heraclitus ca. 1630.
Paneel, 59,5 x 68,5 cm.
Centraal Museum, Utrecht
(boven de stippellijn de
aangezette strook).



eens verwijderen van de twee stroken doek. Er was immers geen aansluiting meer tussen het originele middenstuk en de twee later toegevoegde stukken. In de collectie van het Centraal Museum bevinden zich twee schilderijen die de Griekse filosofen Heraclitus en Democritus als pendanten en als halffiguren weergegeven.²⁸ De beide panelen waarop de filosofen geschilderd zijn, zijn over de gehele bovenkant met een plank van ongeveer 6 centimeter vergroot. Ook deze vergroting is een latere 'correctie' op de krappe omkadering van de oorspronkelijke voorstelling. In dit geval is er niet voor gekozen om het schilderij zijn oorspronkelijke formaat terug te geven. Hoewel de toevoeging zeker mede bepalend is voor de wijze waarop de voorstelling ervaren wordt, sluit de toevoeging in kleur zo goed aan bij het originele paneel, dat verwijdering niet werkelijk noodzakelijk is.

De rijke man en de arme Lazarus: een voorstel

In 2004 is aan de restaurator Laurent Sozzani gevraagd om een voorstel te schrijven voor het terugbrengen van *De rijke man en de arme Lazarus* van Hendrick ter Brugghen naar zijn vermoedelijk originele formaat.²⁹ Sozzani is daarbij uit gegaan van de wens van het Centraal Museum dat de eventuele behandeling reversibel zou zijn. Met het originele formaat wordt



Hendrick ter Brugghen,
De rijke man en de arme Lazarus 1625.
 Doek, 167,7 x 207,5 cm.
 Centraal Museum, Utrecht
 (boven de stippellijn de
 aangezette strook doek).

hier het gedeelte van het gehele schilderij bedoeld dat door Hendrick ter Brugghen zelf beschilderd is, dus zonder de later over de gehele breedte aan de bovenkant toegevoegde strook.

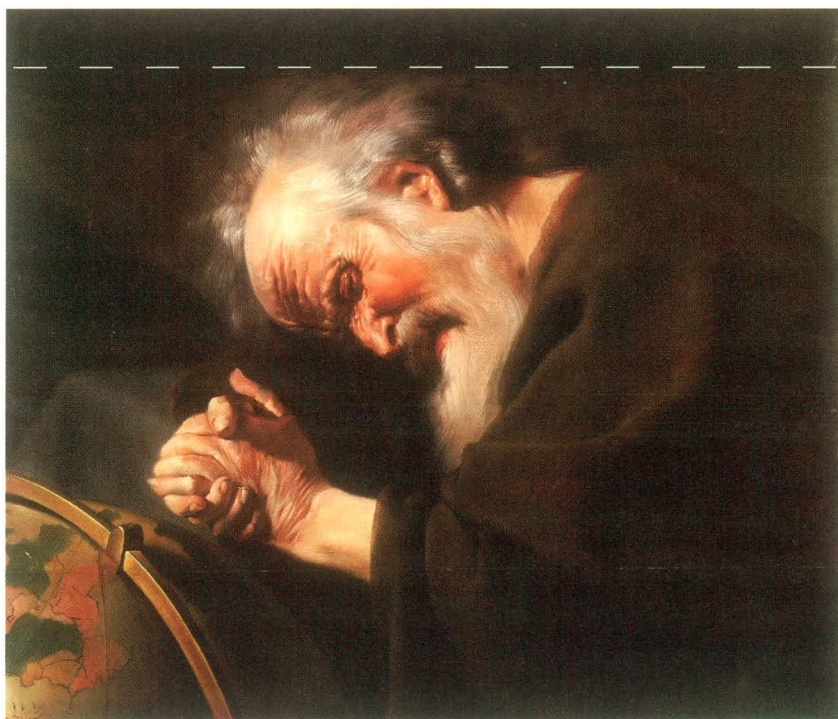
Als oplossing stelde Sozzani voor om de aangezette strook naar achteren om te vouwen zodat alleen het door Ter Brugghen geschilderde deel zichtbaar zou blijven. Dit zou zo moeten gebeuren, dat later, indien gewenst, de strook weer teruggevouwen zou kunnen worden om het schilderij terug te brengen naar zijn huidige formaat.

Om deze ingreep op verantwoorde wijze uit te voeren, zijn een aantal voorbereidende stappen nodig. Allereerst dient de toegevoegde strook en een klein stukje van het originele doek los gemaakt te worden van het houten spieraam. De verticale latten van het spieraam moeten vervolgens ingekort worden zodat het verkleinde spieraam het formaat krijgt van het originele doek. De bovenste horizontale lat van het spieraam wordt aan de bovenzijde iets afgerond en het originele doek krijgt aan alle vier de zijden een nieuwe randbedoeiking waarmee het op het verkleinde spieraam bevestigd kan worden. Pas daarna kan de later aangezette strook doek naar achteren omgevouwen en bevestigd worden. Ten slotte heeft het verkleinde schilderij een nieuwe lijst nodig.

NOTEN

- 1 Zie voor biografische gegevens over Hendrick ter Brugghen: B. Nicolson, *Hendrick ter Brugghen*, Londen 1958, pp. 26-42; M.J. Bok en Y. Kobayashi, 'New data on Hendrick ter Brugghen', *Hoogsteder-Naumann Mercury* (1985) nr. 1, pp. 7-34; M.J. Bok in: Utrecht/Braunschweig 1986/1997 *Nieuw licht op de Gouden Eeuw. Hendrick ter Brugghen en tijdgenoten* (A. Blankert e.a.), Utrecht (Centraal Museum)/Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum) 1986-1987, pp. 65-75; M.J. Bok in San Francisco/Baltimore/Londen *Masters of Light. Dutch painters in Utrecht during*

Johannes Moreelse,
Heraclitus ca. 1630.
Paneel, 59,5 x 68,5 cm.
Centraal Museum, Utrecht
(boven de stippellijn de
aangezette strook).



eens verwijderen van de twee stroken doek. Er was immers geen aansluiting meer tussen het originele middenstuk en de twee later toegevoegde stukken. In de collectie van het Centraal Museum bevinden zich twee schilderijen die de Griekse filosofen Heraclitus en Democritus als pendanten en als halffiguren weergegeven.²⁸ De beide panelen waarop de filosofen geschilderd zijn, zijn over de gehele bovenkant met een plank van ongeveer 6 centimeter vergroot. Ook deze vergroting is een latere 'correctie' op de krappe omkadering van de oorspronkelijke voorstelling. In dit geval is er niet voor gekozen om het schilderij zijn oorspronkelijke formaat terug te geven. Hoewel de toevoeging zeker mede bepalend is voor de wijze waarop de voorstelling ervaren wordt, sluit de toevoeging in kleur zo goed aan bij het originele paneel, dat verwijdering niet werkelijk noodzakelijk is.

De rijke man en de arme Lazarus: een voorstel

In 2004 is aan de restaurator Laurent Sozzani gevraagd om een voorstel te schrijven voor het terugbrengen van *De rijke man en de arme Lazarus* van Hendrick ter Brugghen naar zijn vermoedelijk originele formaat.²⁹ Sozzani is daarbij uit gegaan van de wens van het Centraal Museum dat de eventuele behandeling reversibel zou zijn. Met het originele formaat wordt